UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

K215i

Probefahrten

Erstlingsarbeiten aus dem Deutschen Seminar in Leipzig

Herausgegeben von Albert Köster

Siebenter Band

Die Inszenierung des deutschen Dramas

an der Wende des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts

Ein Beitrag zur älteren deutschen Bühnengeschichte

von

Carl Hermann Kaulfuß-Diesch

118153
13/9/11

R. Voigtländers Verlag in Leipzig, 1905

1627

Dem Andenken meines Vaters

Die Anregung zu der vorliegenden Arbeit ging von Herrn Professor Albert Köster aus; bei ihrer Anfertigung wurde ich von den Verwaltungen der Universitätsbibliothek und der Stadtbibliothek zu Leipzig, der Königlichen Bibliotheken zu Berlin und Dresden, der Stadtbibliothek zu Breslau, der Ständischen Landesbibliothek zu Kassel und der Herzoglichen Bibliothek zu Altenburg aufs dankenswerteste unterstützt. Ferner bin ich Herrn Dr. Conrad Höfer in Coburg für verschiedene wertvolle Hinweise zu Dank verpflichtet. Endlich habe ich Herrn cand. jur. Mosebach für freundliche Beihilfe bei der Herstellung der Zeichnung zu danken.

Inhalt.

Einleitung.

Seite

§ 1. Das geistliche Schauspiel 2
§ 2. Das Fastnachtsspiel des 15. Jahrhunderts 5
§ 3. Das Schuldrama 11
§ 4. Das Meistersängerdrama 15

Erster Teil.

Die Englischen Komödianten und Herzog Heinrich Julius von Braunschweig.

A. Allgemeines.

§ 5. Das Erscheinen der Englischen Komödianten 29
§ 6. Die altenglische Bühne 30
§ 7. Die Englischen Komödianten in Deutschland und ihr Repertoir . . . 33
§ 8. Kritik der Quellen 46
§ 9. Verschiedenheit der Leistungen infolge der Abhängigkeit von den gegebenen Verhältnissen. Spiellokal 55

B. Die Bühne der Englischen Komödianten.

§ 10. Das Ottonium in Kassel und Spencers Bühne in Regensburg . . . 58
§ 11. Analyse der „Esther" 59
§ 12. Die Korresponsion der Bühnenfelder 65
§ 13. Doppelbühne oder Standorte? 75
§ 14. Die Oberbühne als Orchester 76
§ 15. Dekoration und Inventar; Galerien, Aus- und Eingänge, Nebenräume; Versenkung 78

C. Die Bühne des Herzogs Heinrich Julius.

§ 16. Allgemeines 84
§ 17. Die einzelnen Dramen des Herzogs. Erste Gruppe: Ehebruchs- und Wirtshausdramen 87
§ 18. Die einzelnen Dramen des Herzogs. Zweite Gruppe: Die übrigen Dramen 91
§ 19. Die Ausstattung der Bühne 105

Seite

D. Die Darstellung.

§ 20. Allgemeines. Pracht der Kostüme und Naturalismus der Darstellung 106
§ 21. Die komische Figur. (Bouset—Pickelhering) 109
§ 22. Die Teufelsfigur 130
§ 23. Die äußere Erscheinung der Darsteller 134
§ 24. Die theatralischen Ausdrucksmittel und die dramatische Situation . 139
§ 25. Die rein mechanischen Ausdrucksbewegungen und die seelischen Affekte 142
§ 26. Das Zusammenspiel 152

Zweiter Teil.

Jakob Ayrer.

A. Allgemeines.

§ 27. Die Chronologie der Dramen Ayrers 159

B. Die Bühne.

§ 28. Die Hans Sachs-Bühne im Bamberger Drama 165
§ 29. Die Ausbildung des Bühnentypus unter dem Einfluß der Englischen Komödianten 167
§ 30. Ayrers „Pelimperia" und Kyds „Spanish Tragedy" 169
§ 31. Das neutrale Aktionsfeld (Bühne und Brücke) 175
§ 32. Die Standorte der Meistersängerbühne 184
§ 33. Die Zinne 193
§ 34. Das Loch 198
§ 35. Die Ausstattung der Bühne 200
§ 36. Die Zugänge zur Bühne. Die Bühne Jakob Ayrers und das Schuldrama 205

C. Die Darstellung.

§ 37. Das Bamberger Drama 207
§ 38. Der englische Narr 210
§ 39. Teufel, Riesen und Zwerge, Halbmenschen und Tiere 217
§ 40. Die äußere Erscheinung der übrigen Personen 220
§ 41. Die schauspielerischen Qualitäten und das Zusammenspiel 222

Anhang I. Einige andere Dramatiker aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, die den Einfluß der Englischen Komödianten verraten 228
Anhang II. 233

Folgende Abkürzungen sind in dieser Arbeit verwendet:

E.K. = Englische Komödianten. | V.B. = Vorderbühne.
H.J. = Heinrich Julius. | H.B. = Hinterbühne.

Einleitung.

Die nachfolgende Untersuchung behandelt eine der dunkelsten und unerfreulichsten Perioden in der Geschichte des deutschen Dramas. Wir müssen in bedauerliche Tiefen der Roheit und des Ungeschmacks hinabsteigen, um die historisch bedeutsamen Werte herauszuholen. Am Ende des 16. Jahrhunderts brach die Flutwelle der Englischen Komödianten über Deutschland herein und bewirkte eine völlige Umgestaltung des deutschen Schauspiels. Der literarische Unwert der Produktion in dieser Epoche ist die Ursache, weshalb die Forschung, die die Darstellungskunst gegenüber der Dichtung selbst stets nur als etwas Sekundäres betrachtete und vor allem an Miedings Tätigkeit, die der große Dichter so sinnig zu würdigen wußte, achtlos vorüberging, die äußere Bühnentechnik der englischen Komödianten stets nur oberflächlich und nebensächlich behandelte, so daß sich gewisse Irrtümer einschleichen und von einem zum andern forterben konnten; und doch ist die Kenntnis dieser Zeit für das Verständnis der späteren unerläßlich; haben wir doch gerade in ihr die ersten Anfänge des modernen Theaters zu suchen. Es ist jedoch nötig, vorher einen Blick auf die Entwicklung der Bühnenverhältnisse in Deutschland bis zum Ende des 16. Jahrhunderts zu werfen.

§ 1. Das geistliche Schauspiel.

Eine fortlaufende Tradition des antiken Theaters hat sich im Mittelalter nicht erhalten. Wohl las man eifrig die Komödien des Terenz in den Klosterschulen, doch dachte niemand an eine dramatische Darstellung derselben; auch Hrotsuith hat ihre Stücke nur als Lesedramen geschrieben. Das mittelalterliche Drama ist in seinen beiden Erscheinungsformen, dem geistlichen Schauspiel[a]) und dem volkstümlichen Fastnachtsspiel, ganz aus sich selbst heraus entstanden, aus den kirchlichen Kultformen und aus den Bräuchen der Volksbelustigungen. Die Entfaltung des dramatischen Elements in der Kirche ist naturgemäß begründet in dem Bestreben, den Gottesdienst so anschaulich wie möglich zu gestalten. In den liturgischen Wechselgesängen liegen die ersten Anfänge. In den lateinischen Osterfeiern des 11. Jh.s hat man die ältesten Spuren des geistlichen Dramas erblickt[b]). Die Weihnachtsliturgie erfuhr eine ähnliche dramatische Ausgestaltung. Eigentliches dramatisches Leben zeigen jedoch erst die Dreikönigsspiele. Sie bringen durch Einführung des bösen Prinzips in der Person des Herodes das Gegenspiel und damit die Grundbedingung der Dramatik; an den Hof des Königs knüpfen sich die ersten Anfänge selbständiger Erfindung und die ersten Spuren der Komik; und vor allem erscheint in diesen Spielen zum erstenmal das szenische Prinzip, das im ganzen Mittelalter herrschend wurde, das Prinzip der Standorttechnik. Zwei Orte waren in den Dreikönigsspielen nötig; Jerusalem mit Herodes, und Bethlehem mit der heiligen Familie. Die beiden Seiten des Altars stellten diese beiden Orte dar; durch feierliches Herumgehen um den Altar wurde die Reise von Jerusalem nach Bethlehem angedeutet. War so einmal der Anfang gemacht, so ging die weitere Entwicklung schnell vorwärts. Das Stoffgebiet erweitert sich, die streng liturgischen Osterfeiern werden zu Osterspielen mit mannigfacher Szenenfolge, die Zahl der Standorte wächst, Prophetenspiele, Marienmirakel, eschatologische Dramen lösen sich vom Oster- und

[a]) Vgl. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas I, 1—4. Heinzel, Beschreibung des geistlichen Schauspiels im Mittelalter (Lipps u. Werners Beitr. z. Aesthetik IV, Hamb. u. Leipz. 1898).

[b]) Lange, Lateinische Osterfeiern (München 1887). Vgl. auch Froning, Das Drama des Mittelalters I, S. 13 ff. (D. N. L. 14).

Weihnachtszyklus los, die Mauern der Kirche werden zu eng, das Drama strebt hinaus zu immer reicherer Entfaltung [a]). Die Volkssprache dringt immer mehr ein und verdrängt aus den Textworten völlig das Lateinische, das sich nur noch in den szenischen Anweisungen hält. Die Spiele schwellen zu einem enormen Umfange an und werden auf mehrere Tage verteilt; die Zahl der Mitspielenden steigt ins ungemessene. Der Name „Mysterien" bürgert sich für die geistlichen Schauspiele ein. Inhaltlich überwiegt die Passionsgeschichte und absorbiert schließlich alle andern Stoffgebiete. Die Mysterien werden zu großartigen Schaustellungen, zu denen das Volk meilenweit aus der Umgebung zusammenströmt. Die Darstellungen beginnen mit der Erschaffung der Welt und endigen mit der Auferstehung Christi. Der ganze Apparat der christlichen Mythologie, Himmel und Hölle, wird aufgeboten, und neben Gottvater erscheint der Salbenkrämer, der von seinem Weibe verprügelt wird, weil er den drei Marien die Spezereien zu billig verkauft hat.

Dem allem liegt das szenische Prinzip der Standorte, das schon die Dreikönigsspiele zeigten, zugrunde. Es bildet sich in der Verteilung der Standorte auf der Bühne ein bestimmter Typus heraus. Das Aktionsfeld zerfällt in drei Teile, auf denen die Standorte in Himmel, Welt und Hölle untergebracht sind. Der Himmel ist über die beiden andern Teile erhöht und bisweilen sogar durch Vorhänge verschließbar [b]). Bei der Aufführung des Luzerner Osterspiels auf dem Marktplatze diente als Himmel der Balkon eines Hauses an der Schmalseite des Marktes [c]). Für die Standorte sind die verschiedensten Bezeichnungen gebräuchlich: locus, castrum, palatium, Platz, Hof, Ort, Burg, Scena usw. Die Bezeichnung „Stand" wird im 15. und 16. Jh. besonders häufig angewendet. Unter „Brücke" ist dagegen das ganze Bühnengerüst zu verstehen; in Luzern sind auch die Gerüste für die Zuschauer als Spektantenbrücken bezeichnet. Die Bühnenstände bleiben auf dem Aktionsfelde während des ganzen

---

[a]) Das erste Spiel, dessen Aufführung außerhalb der Kirche unter freiem Himmel stattfand, ist das Rigaer Prophetenspiel vom Jahre 1204. Vgl. Creizenach I, S. 70.

[b]) Vgl. Heinzel, Abhandlungen zum altdeutschen Drama S. 31—32 (Wiener Sitzungsberichte, phil.-hist. Kl., Bd. 134).

[c]) Leibing, Die Inszenierung des zweitägigen Luzerner Osterspiels vom Jahre 1583 durch Renwart Cysat (Elberfeld 1869).

Stückes, oder bei mehrtägigen Spielen während des ganzen Tages. In feierlichem Aufzuge unter dem Gesange geistlicher Lieder beziehen die Darsteller ihre Standorte und verlassen sie ebenfalls in geschlossener Prozession erst wieder am Ende des Stückes.

„Innerhalb des Zeitraums vom 11. bis 15. Jh. kommt keine Bühne vor, die, der Bühnenstände entbehrend, in ihrer ganzen Ausdehnung für verschiedene Szenen verschiedene Örtlichkeiten darstellt" (Heinzel, Beschreibung d. geistl. Schauspiels, S. 8). Doch ist der Übergang zur Neutralbühne des 16. Jh.s in den Mysterien zu erkennen in dem mittleren Ort oder Kreis auf der Bühne, der verschiedenen Zwecken dienen und so nach Bedarf verschiedene Örtlichkeiten vorstellen konnte[a]). Die Bühnenstände waren dekorativ ausgestattet; dieser mittlere Ort mußte seiner Natur nach dekorationslos sein.

Eine Anzahl Bühnenpläne aus dem 16. Jh. geben uns über die szenische Einrichtung der Mysterien Aufschluß; so die Zeichnung, die dem Donaueschinger Passionsspiel beigeheftet ist (reprod. bei Könnecke, Bilderatlas [2] S. 89), und vor allem Renwart Cysats Plan des zweitägigen Luzerner Osterspiels (reprod. bei Leibing a. a. O.).

Die Aufführung trug im Anfang den Charakter feierlicher, psalmodierender Rezitation; von Kostümen und darstellerischer Kunst konnte bei den liturgischen Feiern noch keine Rede sein. Bald jedoch fing auch hier die Entwicklung an. Das erste waren traditionelle Attribute, durch die die Darsteller in ihrer Rolle kenntlich waren; Friedenspalmen der Engel u. dergl. Sehr bald traten Kostüme ein, und mit der Komik, die sich in den Spielen breit machte, trat die Darstellung an die Stelle der Rezitation. Bereits 1170 klagt Herrad von Landsberg darüber, daß in die geistlichen Spiele Possenreißerei und unziemlicher Scherz eingedrungen sei[b]). Welch peinlicher Naturalismus schon in diesen Anfangszeiten beliebt war, sieht man daraus, daß dieselbe Herrad sich darüber aufhalten konnte, daß das Wochenbett der heiligen Jungfrau vorgeführt wurde, und Gerhoh von Reichersberg sich beschwerte, daß in den Kirchen das Geschrei des Jesusknaben zu hören sei[c]). Auf Requisiten und szenische Effekte, auf dekorative Ausstattung der

---

[a]) Creizenach I, S. 167.
[b]) ibid. I, S. 64.
[c]) ibid. I, S. 101.

Bühnenstände, auf glänzende Aufzüge und farbenprächtige Kostüme, auf naturgetreue und lebensvolle Darstellung wurde in der Folgezeit immer größerer Wert gelegt. Durch archivalische Quellen, zeitgenössische Berichte, Dirigierrollen, Requisitenverzeichnisse, Kostenrechnungen und Verordnungen, vornehmlich aber durch die Aufzeichnungen Renwart Cysats aus Luzern, die Brandstetter und Leibing veröffentlicht haben, sind wir hierüber genau unterrichtet, so daß wir unter Zuhilfenahme der zahlreichen ausführlichen Bühnenanweisungen der erhaltenen Texte und der Textworte selber ein anschauliches Bild des geistlichen Schauspiels entwerfen können; eine Aufgabe, die von Heinzel in seiner „Beschreibung des geistlichen Schauspiels" in abschließender Weise gelöst worden ist.

§ 2. Das Fastnachtsspiel des 15. Jahrhunderts.

Für den Ursprung des Fastnachtspiels, dieses andern Zweiges der mittelalterlichen Dramatik, fließen die Quellen nicht so reichlich und sicher wie für das geistliche Drama. Sie sind z. T. bei den alten Spielleuten, teils bei den Narrenfesten der Kleriker und den Fastnachtsumzügen der Zunftgesellen zu suchen; eine nicht geringe Gruppe endlich ist als direkte Ableger der geistlichen Spiele zu betrachten. Die Kellersche Sammlung altdeutscher Fastnachtsspiele ist sehr geeignet, das Urteil irrezuführeu, da sie eine große Anzahl Stücke enthält, die überhaupt keine Fastnachtsspiele sind (Frau Jutta usw.), und die Spiele aus den verschiedensten Gegenden bunt zusammengewürfelt hat. Erst unter genauer Berücksichtigung der richtenden und ordnenden Kritik, die Lier[a]) und Michels[b]) unternommen haben, ist es möglich, die Sammlung mit Erfolg zu benutzen. Michels hat eine Anzahl aus Österreich stammender Stücke als Abkömmlinge des geistlichen Dramas, als eine Art komischer Mysterien erklärt. Hierher gehört vor allem das große Neithartspiel (Keller Nr. 53), das völlig mit den „Ständen" der großen

[a]) Lier, Studien zur Geschichte der Nürnberger Fastnachtsspiele (Leipz. 1889).

[b]) Michels, Studien über die ältesten deutschen Fastnachtsspiele (Quellen u. Forschungen Bd. 77, Straßb. 1896).

Mysterien arbeitet. Eine Reihe der Keller unbekannt gebliebenen Sterzinger Spiele des Vigil Raber[a]), die noch nicht, wie die späteren Stücke dieser Sammlung, den Nürnberger Einfluß zeigen, gehört ebenfalls hierher. Auch die Spiele der Zirkelbrüder in Lübeck sind hier anzuschließen. Für uns kommen nur die Nürnberger Spiele in Betracht, da sie allein für die Weiterentwicklung des Dramas von Bedeutung sind.

Unsere Quellen führen nicht über das 15. Jh. hinaus[b]). Die ältesten Fastnachtsspiele der Kellerschen Sammlung sind weiter nichts als Einleitungen zu einem Tanze. Die „Fastnachtsrotten", Gesellschaften von jungen Burschen, die sich zur Aufführung von solchen Tänzen und Spielen zusammengetan hatten, zogen vermummt in den Häusern und Wirtsstuben umher, stellten sich in einer Reihe auf, der „Einschreier" (Precursor) leitete das Spiel ein, und die Spieler sagten ihre Sprüche her: wer am meisten Glück in der Liebe habe, wer der größte Narr sei, und dergleichen Plattheiten mehr; zum Schluß sprach der Ausschreier eine Art Epilog, und die Spieler schlossen sich zu einem Tanze zusammen. Von szenischem Apparat ist natürlich keine Rede. Michels nennt diese Art der Fastnachts-

---

[a]) Sterzinger Spiele nach Aufzeichnungen des Vigil Raber. Hrsg. von O. Zingerle, Wiener Neudrucke Nr. 9 u. 11 (Wien 1886).

[b]) Daß jedoch der Brauch der Fastnachtsspiele viel weiter zurückgeht, ist durch mancherlei Zeugnisse sicher belegt (vgl. Creizenach I, S. 379 ff.). Aus Frankreich und England sind aus dem 13. und 14. Jh. Texte erhalten. Bei den Spielleuten sind wohl die ersten Anfänge zu suchen. Gebärdenspiel und Stimmwechsel wurden nachweislich beim Vortrag angewandt, Kostüme beim Einzelvortrag sind sicher bezeugt. Ob sich hier eine Unterströmung klassischen Einflusses, ein Nachwirken des römischen Mimus, wie es Dieterich für die Pulcinellamaske der italienischen Volkskomödie nachzuweisen sucht (Albr. Dieterich, Pulcinella, S. 233 ff.), geltendmacht, läßt sich nicht mit Sicherheit nachweisen, ist jedoch als möglich anzunehmen. Dramatische Betätigung der Spielleute in Form von Marionettenspielen ist schon aus frühester Zeit mehrfach belegt; als ältestes Zeugnis kann eine Zeichnung der Herrad von Landsberg im „hortus deliciarum" gelten (reprod. bei Schultz, Höfisches Leben [2] I, S. 153). Aus späterer Zeit sei die Beschreibung eines Puppentheaters, Himmelreich genannt, erwähnt, die Murner in seiner „Narrenbeschwörung" gibt (Ausg. von Spanier, Abschn. 59, S. 185). Belege für Puppenspiele in Nürnberg bei Hampe a. a. O. II, Nr. 30 u. 37. Von besonderer Bedeutung sind die Schwerttänze der Bürgerssöhne (vgl. Creizenach I, S. 409—410) und das Schembartlaufen der Fleischergesellen in Nürnberg, womit dramatische Darstellungen verbunden waren (Spuren von Dekoration und traditionellen Requisiten bei diesen Schembartspielen mitgeteilt bei Hampe, a. a. O. S. 15 Anm. 1).

spiele die Revueform; in Hans Sachs' „Hofgesind Veneris" und Gengenbachs „Zehn Altern" finden wir sie noch unberührt von späteren Einflüssen.

Die gleichfalls beliebte Form der Gerichtssitzung schließt sich hier unmittelbar an. Die Gleichzahl der Verse resp. ihre symmetrische Verteilung auf die einzelnen Rollen, die schon bei der Revueform charakteristisch war, ist in diesen Spielen ein Kriterium für das Alter. Man darf diese Gruppe wohl als Ableger der mittelhochdeutschen Streitgedichte betrachten, die man so oft als die Grundlagen des weltlichen Dramas überhaupt betrachtet hat. Auf dieser zweiten Stufe steht in technischer Hinsicht nicht nur das vielgenannte Stück „Des Turken Vasnachtspil" (Keller, Nr. 39), sondern auch eine Reihe von den ersten Stücken des Hans Sachs, wie „Juno und Jupiter", „Die Göttin Pallas" u. a.

Von einer szenischen Einrichtung ist bei diesen Spielen ebensowenig die Rede wie bei den Stücken der Revueform; sie sind immer noch ein Mittelding zwischen Rezitation und wirklicher dramatischer Darstellung. Ein Stuhl, ein Stock, ein Schwert ist alles, was zur Aufführung nötig ist. Auf die gemalte Stube, die eine Anweisung in des Türken Fastnachtsspiel verlangt, ist nicht viel Gewicht zu legen: unbedingt notwendig zur Aufführung ist die Dekoration nicht, und man wird sich daher auch wenig Kopfzerbrechen darum gemacht haben. Das einzige dramatische Element ist das Kostüm, und das war ja durch die Fastnachtsmummereien, im Zusammenhang mit denen die Stücke aufgeführt wurden, von selbst gegeben. Zahlreiche bildliche Darstellungen, die uns erhalten sind, geben einen Begriff davon[a]).

Indessen blieb man doch schon im 15. Jh. nicht auf dieser Stufe stehen. Es finden sich auch nach Ausscheidung der nicht nach Nürnberg gehörigen Stücke schon eine große Anzahl von Spielen, die eine vollkommen dramatische Situation zur Darstellung bringen, namentlich diejenigen, als deren Verfasser Hans Folz angesehen werden darf. In dieser dritten Gruppe macht sich die Satire gegen dumme Bauern und böse Weiber schrankenlos breit, und die Zote erhebt sich, wie Creizenach sagt, zu einer geradezu pantagruelischen Ungeheuerlichkeit.

---

[a]) Vgl. besonders die Zeichnungen zu Pamphilus Gengenbachs Spielen, Könnecke, Bilderatlas [2] S. 91 f.

Szenisch bieten auch diese Spiele prinzipiell zunächst nichts Neues. Auch sie werden zum Teil noch in Wirtsstuben und Privathäusern aufgeführt, erscheinen jedoch auch schon auf offenem Markte. Für solche Aufführungen unter freiem Himmel wurde ein hölzernes Gerüst, die „Brücke", aufgeschlagen. Belege aus andern süddeutschen Städten als gerade aus Nürnberg sind aus dem 15. Jh. mehrfach vorhanden[a]; ein Nürnberger Ratserlaß vom 14. Februar 1517 sagt:

> Den jenen, so morgen ain vaßnachtspil vor dem rathaus halten werden, soll man vergönnen, etlich schranken von der pan ze füren und ain prucken darauf zu machen[b].

Von weiteren szenischen Einrichtungen ist jedoch nicht die Rede. Ungeachtet des Fortschrittes in der inneren Technik, des Hervortretens des darstellerischen vor dem rezitatorischen Moment, des Auf- und Abtretens der Personen während des Stückes, der Einteilung in mehrere Szenen, findet die Aufführung auf der jeder Dekoration entbehrenden Bühne statt. Die Bühne ist völlig neutral, und unbekümmert um den durch die Handlung bedingten Szenenwechsel bleibt es der Phantasie der Zuschauer überlassen, sich die zur Handlung gehörige Szene hinzuzudenken. Wir können uns die Verhältnisse gar nicht einfach genug vorstellen; ein komplizierter Apparat hätte ja auch diesen halb improvisierten, in toller Laune hingeworfenen Nichtigkeiten kaum entsprochen.

Trotzdem zeigt sich innerhalb dieses prinzipiell festgehaltenen engen Rahmens eine bedeutsame Weiterentwicklung. In dem Spiel vom Kaiser und dem Abt (Keller, Nr. 22), wie in verschiedenen andern, tritt eine wohl von den Mysterien entlehnte, jedoch von ihnen wesentlich verschiedene Standorttechnik auf. Im Gegensatz zu den festen Standorten des geistlichen Schauspiels, die szenisch ausgestattet, zum Teil über den Bühnenplan erhöht sind und während des Stückes nicht verändert werden (Standorte, wie sie im großen Neithartspiel vorliegen), möchte ich die Technik bei den Fastnachtsspielen die Technik der gelegentlichen Standorte nennen. Die Bühne ist zunächst neutral, und erst in dem Augenblicke, in dem mehrere Standorte nötig sind, werden sie durch einfache Gruppenabteilung der Personen hergestellt, um dann wieder dem einfachen, neutralen

---

[a]) Creizenach I, S. 425.

[b]) Hampe, Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg (Nürnb. 1900), S. 230.

Bühnenfelde Platz zu machen. Das Spiel von dem Kaiser und dem Abt beginnt nach dem Prolog des Precursors mit der Ratsversammlung, in der der Kaiser dem Abt die bekannten drei Fragen vorlegt. Dann kommt die szenische Bemerkung: „Der apt get zu seim prior, der hieß her Loi." Der Prior rät, man möge sich an den klugen Klostermüller wenden.

Der apt dicit: „So gee und bring den mulner her."

Der Prior geht zum Müller und bringt ihn vor den Abt. Der Müller verspricht, die Fragen zu lösen. Die szenische Bemerkung lautet:

Nu sitzt der mulner auf das wegenlein, so ziehen in die pauren in die stuben fur den keiser.

Hier löst nun der Bauer die Fragen in der bekannten Weise, und das Stück schließt mit einem Tanz. Danach dankt der Ausschreier dem Wirt, in dessen Stube das Spiel vor sich ging, für die wohlwollende Aufnahme.

Wir sehen also, daß es das Fastnachtsspiel zu einer geordneten Zeitvorstellung noch nicht gebracht hat. Das Stück spielt in einem Zuge über acht Tage hinweg. Was die Raumvorstellung betrifft, so müssen wir annehmen, daß die Darsteller in geschlossenem Zuge auftreten und sich auf drei Standorte verteilen: 1. der Kaiser und seine Räte, 2. der Prior, zu dem nachher der Abt tritt, 3. der Müller. Die Bauern, die den Müller zum Kaiser bringen, stellen sich jedenfalls von Anfang an hinter dem Prior auf. Während nun die Standorte in den Mysterien während des ganzen Stückes bleiben, auch wenn die Personen, die sie ursprünglich innehatten, nicht mehr da sind, so existiert hier mit dem Augenblick, wo der Müller seinen Stand verläßt, dieser durch kein äußeres Kennzeichen ausgestattete Standort als solcher überhaupt nicht mehr; und nachdem der Müller nach der Stube des Kaisers gefahren ist — unter der Stube werden wir uns nicht mehr vorstellen dürfen als bei der analogen Stelle in des Türken Fastnachtsspiel —, sind die Standorte überhaupt verschwunden, und an ihre Stelle ist die einfache Neutralbühne getreten, auf der die letzte Szene spielt und der Tanz das Stück abschließt.

In diesem Spiele ist bemerkenswert, daß es außer Tisch und Stühlen als Requisit einen Wagen verlangt, jedenfalls nur einen kleinen Handwagen, den eben die Bauern bequem ziehen konnten,

womit zugleich durch den Gegensatz der stolzen Absicht, zu Wagen vor dem Kaiser zu erscheinen, und der Armseligkeit des Transportmittels ein komischer Effekt erzielt werden soll. Auch Kostümwechsel ist nötig: der Müller erscheint erst im Bauernkleid, dann in der Kutte des Abts. So zeigt das Fastnachtsspiel am Ende des 15. Jh.s schon eine ziemlich hohe Stufe dramatischer Entwicklung. Sahen wir die Mysteriendichter aus Überfülle an dem zu verarbeitenden Stoff ihre Zuflucht zu einer neben den festen Standorten gebrauchten Neutralbühne nehmen, so beobachten wir bei den Fastnachtsspielen aus denselben Bedingungen die umgekehrte Erscheinung, nämlich die Ausbildung einer von den Mysterien entlehnten, wenn auch selbständig umgebildeten Standorttechnik; wir finden also bei den beiden Erscheinungsformen des ältesten deutschen Dramas eine gegensätzliche Entwicklung, die im Grunde genommen auf derselben Ursache beruht.

Diese beiden Grundtypen des ältesten deutschen Dramas, das geistliche Schauspiel und das volkstümliche Fastnachtsspiel, blühten das ganze Mittelalter hindurch. Das geistliche Drama starb im 16. Jh. ab, ohne daß eine dichterische Individualität sich gefunden hatte, die aus der Gattung heraus ein Kunstwerk hätte schaffen können. In Sachsen und im übrigen Deutschland durchschnitt ihm die Reformation den Lebensnerv; in der Schweiz hielt es sich in den katholischen Teilen bis in den Anfang des 17. Jh.s und erlebte im Luzerner Osterspiel eine letzte und höchste Ausgestaltung; in den protestantischen Teilen verschmolz die alte Form mit dem neuen Elemente des Humanismus zu einem protestantisch-humanistischen Volksdrama, das, teils sich dem deutschen Schuldrama nähernd (Sixt Birck), teils von den Mysterien so gut wie gar nicht unterschieden (Boltz, Ruf), das ganze 16. Jh. hindurch in Blüte stand und bis nach dem Elsaß und nach Süddeutschland seine Kreise zog und teilweise im Meistersängerdrama aufging, aber im 17. Jh. der Schulkomödie, dem Jesuitendrama und den Wandertruppen weichen mußte[a]). Auf dem Boden des Fastnachtsspiels erwuchs das Meistersängerdrama, das mit seinem Hauptvertreter Hans Sachs als letzte Blüte mittelalterlicher Kunstform in die neue Zeit hineinragt. Bevor

---

[a]) Vgl. bes.: Weller, Das alte Volkstheater in der Schweiz (Frauenfeld 1869). Baechtold, Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz (Frauenfeld 1892), S. 247—400. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas III, S. 312—351.

jedoch dieser Zweig der Dramatik in Nürnberg seine höchste Ausbildung erlangte, setzte eine neue, aus dem Geiste der neuen Zeit heraus geborene Gattung ein, nämlich das protestantische Schuldrama.

§ 3. Das Schuldrama.

Der Humanismus gab die Form her, die Reformation erfüllte sie mit ihren neuen Ideen; beide Elemente verschmolzen im deutschen Schuldrama[a]) zu einer harmonischen Einheit. Die Form stammt aus Italien. Hier feierte das klassische Drama der Römer, das bis dahin nur zur Lektüre gedient hatte, seine Auferstehung als Bühnendichtung. Die Fabel von dem Rezitator Calliopius, der zu der pantomimischen Darstellung der Komödien des Terenz den Text gesprochen habe[b]), brach vor dem Lichte der humanistischen Erkenntnis zusammen. Besonders gefördert wurde die Beschäftigung mit der römischen Komödie durch das Bekanntwerden der zwölf Stücke des Plautus aus dem Besitze des Kardinals Orsini durch Nicolaus Cusanus im Jahre 1527. Terenz und Plautus wurden im 15. Jh. verschiedentlich neu gedruckt, übersetzt und erweitert. Der Ruhm, das klassische Drama für die Bühne zurückgewonnen zu haben, gebührt dem Pomponius Laetus, dem Nachfolger Lorenzo Vallas auf dem Lehrstuhl der römischen Universität. Er ist das Haupt des römischen Humanistenkreises, der sich nach dem Tode des bildungsfeindlichen Papstes Paul II. (1471) theatralische Aufführungen zur Aufgabe machte. Aus den Szenenbildern, die den verschiedenen Terenz-Drucken aus dem Ende des 15. Jh.s beigegeben sind[c]), können wir uns einen Begriff von der Bühne des Pomponius machen. Sie zeichen ein einfaches Bühnenfeld mit fünf zellenartigen, durch Vorhänge abgeschlossenen Türen in der Rückwand. Diese Türen stellen die Häuser der einzelnen Personen oder Gruppen vor und

---

[a]) Vgl. Creizenach I, 8. Buch; II, 1.—3. Buch; III, 8. Buch S. 246—249, S. 352—414. Exp. Schmidt, Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas (Forschungen z. neueren Literaturgesch. 24, Berlin 1903) [und die dort namhaft gemachte Lit.].

[b]) Vgl. Creizenach I, S. 5 ff.

[c]) Reprod. bei Schmidt, a. a. O.

sind durch Aufschriften als solche kenntlich gemacht. Durch sie treten die einzelnen Personen auf und wieder ab. Eine Beschreibung dieser Bühne gibt Jodocus Badius in seinen Praenotamenta zu Trechsels Lyoner Terenz-Ausgabe von 1493:

> Intra igitur theatrum ab una parte opposita spectatoribus erant scenae et proscenia id est loca lusoria ante scenas facta. Scenae autem erant umbracula seu absconsoria, in quibus abscondebantur lusores, donec exire deberent, ante autem scenas erant quaedam tabulata, in quibus personae quae exierant ludebant[a]).

Diese Terenz-Bühne des Pomponius wurde vorbildlich für die ganze dramatische Tätigkeit der Humanisten. Ihre eigentümliche Beschaffenheit brachte es mit sich, daß Interieurszenen vermieden werden mußten. Das beeinflußt natürlich die innere Technik der Stücke; da sie durchweg auf der Straße spielen müssen, so werden hierher die intimsten Szenen oft unter den unwahrscheinlichsten Motivierungen verlegt.

Im übrigen mag die Inszenierung bei Pomponius denkbar primitiv gewesen sein. Erst in der folgenden Generation ward hierin Wandel geschaffen. Glänzend war eine Aufführung des Poenulus in Rom 1513 am Hofe des kunstsinnigen und prachtliebenden Papstes Leo X. Die Pracht der Kostüme weiß der zeitgenössische Berichterstatter nicht genug hervorzuheben, und „die mit Vergoldung und Malerei reichverzierte Bühne war eine der höchsten Leistungen der Renaissancedekorations- und -Baukunst" (Creizenach II, S. 18). Der Grundtypus jedoch war derselbe wie bei Pomponius: „Eine prächtig dekorierte Rückwand war durch Pilaster in fünf Teile gegliedert; in jedem dieser Teile befand sich eine Tür, die durch einen Vorhang aus kostbarem Goldstoff geschlossen war" (Creizenach, ibid.)[b]).

„Nach Italien ist Deutschland das erste Land, wo die humanistische Bewegung auch eine dramatische Literatur auf neuer Grundlage herbeiführte" (Creizenach II, S. 23). Den Anstoß gibt auch hier das neuerwachte Plautus-Interesse, das bald zu eigener Tätigkeit und selbständiger Nachahmung anregt. Humanisten und Schulmänner treten auf als Verfasser von Dramen; Studenten und

---

[a]) Zitiert nach Creizenach II, S. 6 Anm. 1.

[b]) Über die Weiterentwicklung der italienischen Terenz-Bühne in der Commedia erudita siehe unten S. 50 ff. Vgl. auch Flechsig, Die Dekoration der modernen Bühne in Italien (Diss. Leipz. 1894).

Schüler führen sie auf, erst nur als Redeübungen, dann immer mehr unter dem Gesichtspunkt dramatischer Darstellung. Das erste Werk in dieser Reihe, Wimphelings Stilpho, trägt noch ganz rhetorisch-dialogischen Charakter; aber bereits 1497 wurde in Heidelberg Reuchlins Henno aufgeführt und hinterließ den Eindruck einer ungeahnten, neuen künstlerischen Offenbarung [a]). Zu eigentlicher Blüte gelangte jedoch das humanistische Schuldrama erst dadurch, daß es sich in den Dienst der Reformation stellte. Diese Entwicklung ging in Sachsen vor sich und verbreitete sich von hier aus über ganz Deutschland [b]). Zu dem volkstümlichen Drama der Meistersänger in Süddeutschland stellte es sich in Gegensatz, ohne sich freilich seinem Einflusse ganz entziehen zu können; im 17. Jh. erlag es dem Ansturme der Wandertruppen und des Jesuitendramas. Das Schuldrama hatte in lateinischer Sprache begonnen; bald jedoch fingen die Schulmeister an, auch in deutscher Sprache zu dichten und ältere lateinische Dramen zu übersetzen.

Den Bühnenverhältnissen des Schuldramas hat Exp. Schmidt in der mehrfach erwähnten Schrift eine abschließende Untersuchung gewidmet. Er weist nach, daß die Bühne der Pomponianer in der Gestalt, wie sie der Leipziger Rektor Muschler 1530 in der deutschen Aufführung der Ecyra des Terenz anwendete, den allgemeinen Grundtypus für die Bühne des deutschen Schuldramas darstellt. Hieraus erklärt sich seine Technik mit all den Unwahrscheinlichkeiten und Schwierigkeiten, die dadurch entstehen, daß nach der Terenz-Bühne Szenen, die in einem Innenraum spielen, vermieden werden müssen. Die Bühne ist nicht neutral im Sinne der Fastnachtsspiele, sondern sie ist stets als Außenszene gedacht im Gegensatz zu den fünf „Szenen", die Badius „umbracula seu absconsoria" nennt. Ist die Unwahrscheinlichkeit der Szene gar zu groß, so muß der Prolog helfend und erklärend eingreifen. Das sprechende Beispiel, das Schmidt anführt, ist die Stelle in Greffs Osterspiel [c]):

Hört weiter zu und mercket das
Die jünger des Herren, Alles was
Was sie reden werden wolan
Das müst jhr alle zeit so verstan

---

[a]) Creizenach II, S. 48—49.

[b]) Vgl. Holstein, Die Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Literatur des 16. Jahrhunderts. Halle, Niemeyer 1886. S. 31 ff. Haubold, Die deutsche Schulkomödie. Progr. Zschopau 1897. S. 28 ff.

[c]) Exp. Schmidt, a. a. O. S. 151.

Das es geſchehen ſey im haus
Das wirs nu agieren hieraus
Das thun wir euwert halwen nur
Das jhrs ſold hörn und ſehen hir.

Mit Recht fügt Schmidt hier hinzu: „Seit uns dieſe Stelle bekannt war, ſind wir gegen alles ſcheinbare Interieur äußerſt ſkeptiſch geworden."

Die ſonſtige Ausſtattung der Spiele war ſehr dürftig, Dekoration und Requiſit auf das allerunentbehrlichſte Maß beſchränkt. Vertrug ſchon der deklamatoriſche und pädagogiſche Grundcharakter keine allzu lebensvolle Ausgeſtaltung, ſo ſprachen auch rein materielle Gründe mit, die den Veranſtaltern der Aufführungen in Hinſicht auf den zuläſſigen äußeren Aufwand ſehr enge Schranken zogen. Mit Humor ſetzt ſich der Verfaſſer der anonym in Magdeburg und ſpäter in Nürnberg erſchienenen Suſanna über dieſen Mangel hinweg. Im Prolog ſagt er:

Dieſer Gart iſt gar hübſch und ſchön,
Von Kräutern und viel Bäumen grün,
Welchen ſo euch zu ſehn gelüſt,
Gar ſcharfe Brillen jhr haben müßt.

Eine Ausnahme macht jedoch die Akademie zu Straßburg, die mit ihren theatraliſchen Darſtellungen das proteſtantiſche Schuldrama auch zu äußerem Glanze brachte[a]).

Das Schuldrama iſt vom Geiſte der Reformation getragen. In ihm zeigt ſich der individualiſtiſche Zug der neuen Zeit; während wir von den Myſterien und Faſtnachtsſpielen die Verfaſſer meiſt nicht kennen, ſteht hier überall der Dichter mit ſeiner Perſon im Vordergrunde. Trotzdem war es nicht fähig, ein national deutſches Drama dauernd zu ſchaffen. Es lag das an dem unglücklichen Verlauf, den die deutſche Reformation nahm. Die reine Flamme proteſtantiſcher Überzeugung, die für die Freiheit eines Chriſtenmenſchen geglüht hatte, war nur zu bald erſtickt worden von einem Dogmatismus, der ſich unduldſamer gebärdete, als es die katholiſche Kirche jemals geweſen war. Die kräftig einſetzende Gegenreformation tat ein übriges; und in demſelben Maße, als die lebendige Begeiſterung erſtarrte, ſank auch das Reformationsdrama dahin, das

a) Vgl. Jundt, Die dramatiſchen Aufführungen am Gymnaſium zu Straßburg (Progr. Straßburg 1881). Crüger, Zur Straßburger Schulkomödie (Feſtſchr. z. Feier des 350jähr. Beſtehens d. proteſtant. Gymnaſ. z. Straßb. 1888).

eine unlösbar damit verbundene Erscheinung gewesen war. So konnte es den am Ende des 16. Jh.s eindringenden neuen Bewegungen nicht standhalten und sank im 17. Jh. zu völliger Bedeutungslosigkeit herab.

§ 4. Das Meistersängerdrama.

Das Drama der Meistersänger[a]) erwuchs zeitlich etwas später als das Schuldrama, auf dem Boden des süddeutschen Fastnachtsspiels. Wie die Meistersänger zur Pflege dramatischer Vorstellungen gekommen sind, steht nicht ganz fest; wahrscheinlich hat sie der ganz materielle Grund, die Kassenverhältnisse der Singschulen aufzubessern, darauf gebracht. Aus Mainz, dem Sitze der alten berühmten Sängerzunft, stammen die ältesten Nachrichten über theatralische Betätigung der Meistersänger[b]). Weitaus an erster Stelle steht Nürnberg. Hier blühte im 15. Jh. das alte Fastnachtsspiel, hier beherrschte im 16. Jh. Hans Sachs völlig das Schauspielwesen. Das Material über die Nürnberger Theaterverhältnisse jener Zeit hat Th. Hampe in seiner Untersuchung: „Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg" (Nürnb. 1900) mit großer Vollständigkeit zusammengetragen und verarbeitet. Wir müssen zwei Arten von Aufführungen unterscheiden: Aufführungen im Kreise der Meistersänger in den Singschulen, und öffentliche Aufführungen gegen Entgelt vor der Bürgerschaft. Nur über die letzteren sind wir genauer unterrichtet, da nur sie der Genehmigung des Rates unterlagen und daher auch nur auf sie die archivalischen Nachrichten sich beziehen können. Hans Sachs schrieb seine Stücke stets für die Aufführung, wenn auch seinem eigenen Zeugnisse nach nicht alle seine Dramen wirklich aufgeführt worden sind. Auf dem Titelblatt des dritten Buches der Gesamtausgabe heißt es: „... Welche spil auch nit allein gut, nutzlich und kurtzweilig zu lesen sindt, sonder auch leichtlich aus disem buch spilweis anzurichten, weil es so ordenlich alle person, gebärden, wort und werck, außgeng und eingeng aufs verstendigst anzeiget" (Kellersche Ausg. Bd. 10).

---

[a]) Creizenach III, S. 413—445.

[b]) Roth, Ztschr. f. dtsch. Kulturgesch. 3, S. 262 ff.

Und in der Vorrede zu diesem dritten Buche sagt er: „. . . weil ich sie den meisten theil selb hab agieren unnd spielen helffen wiewol der auch vil nie an tag kommen noch gespielt sindt worden." In den Archivalien sind die Titel der Stücke, deren Aufführung der Rat gestattete — oder gelegentlich auch untersagte —, meist nicht genannt und daher die Ausbeute von dieser Seite sehr gering. Eine Ergänzung bietet der Meistergesang: „Die 27 Spil, in des Römers gesanckweis"[a]), in dem der Dichter sein schauspielerisches Repertoir angibt. Hiernach können wir etwa 34 Stücke identifizieren, die in Nürnberg nachgewiesenermaßen zu Lebzeiten des Hans Sachs aufgeführt worden sind[b]). In Wirklichkeit war ihre Zahl natürlich viel größer. In den Ratsprotokollen erscheint Hans Sachs als Spielunternehmer erst im Jahre 1551; vorher scheint er also seine Tätigkeit auf die nicht öffentlichen Aufführungen in den Singschulen beschränkt zu haben. Als Spiellokal diente das ganze 16. Jh. hindurch die Marthakirche, daneben gelegentlich das Predigerkloster und der Heilsbrunner Hof. 1620, als die Kunstübung der Meistersänger schon stark gesunken war, wurde ihnen die Marthakirche entzogen und die Katharinenkirche zur Verfügung gestellt, wo die Singschule bis 1778 bestand. Das 1627 neu erbaute Fechthaus kommt für die Geschichte des Meistersängerdramas nicht mehr in Betracht.

Neben dem Meistersängerdrama suchte der Rektor der Spitalschule, Leonhart Culmann, das Schuldrama in Nürnberg heimisch zu machen, jedoch ohne Erfolg; Anfang der fünfziger Jahre verschwinden die Schulkomödien aus den Ratsprotokollen; 1755 muß Culmann wegen theologischer Streitigkeiten Nürnberg verlassen. Die Konkurrenz fremder Truppen ließ der Rat nicht aufkommen;

---

[a]) Abgedr. von Michels in der Vierteljahrsschr. f. Literaturgesch. 3, S. 43 ff.

[b]) Zu den 27 Stücken des Meistergesangs (meist Fastnachtsspielen) kommen nach den Archivalien noch folgende Dramen:

1551 Abt und Edelmann.
1552 Unschuldige Kaiserin.
1553 Römische Historie von aufgelegter Schatzung.
1555 Zerstörung Jerusalems.
1558 Kindheit Christi.
König David.
König Cyrus.
1559 König Theseus (verloren gegangene Tragödie).

1544 werden „frömbde spilleute" abgewiesen[a]), ebenso 1545 eine italienische Gesellschaft[b]). Erst den Englischen Komödianten war es beschieden, das Meistersängerdrama abzulösen.

Die sonstigen Nürnberger Meistersänger, die sich in dramatischen Dichtungen versuchten, kommen neben Hans Sachs kaum in Betracht. Der Erwähnung wert sind nur sein Zeitgenosse Peter Probst, dessen Fastnachtsspiele noch immer des Druckes harren, und sein Schüler Adam Puschmann, der allerdings nicht in Nürnberg, sondern in Görlitz wirkte und eine „Comedia von Joseph und seinen Brüdern" verfaßte. Bekannter ist er durch seinen „gründlichen Bericht des deutschen Meistergesanges", der jedoch über die dramatische Tätigkeit der Meistersänger nichts enthält.

Nach Hans Sachs' Tode begann das Schauspielwesen in Nürnberg zu sinken. Zweifelhafte Elemente bemächtigten sich der Sache und machten aus der Kunst, die die alten Meister in ehrwürdiger Einfalt betrieben hatten, einen wohlfeilen Broterwerb. Es taten sich Truppen zusammen, die auch bald Streifzüge nach anderen Städten unternahmen. Die bedeutendste ist die Truppe, die 1584 und 1585 in Frankfurt erschien und über ein stattliches Repertoir Hans Sachsscher Stücke verfügte. Es hätte sich aus diesem Ansatz vielleicht ein eigenartiger deutscher Berufsschauspielerstand entwickeln können, wenn das Auftreten der Englischen Komödianten diese Entwicklung nicht im Keime erstickt hätte.

Neben Nürnberg kommen hauptsächlich Frankfurt und Augsburg für das Meistersängerdrama in Betracht. In Frankfurt wird bereits 1455 (vier Jahre vor dem ersten Passionsspiel) ein Fastnachtsspiel aufgeführt, zu dem der Rat der Stadt Dielen und Balken für das Gerüst leiht[c]). Dann nehmen die Mysterien das Interesse ausschließlich in Anspruch. 1545 wird Rebhuns „Susanna" als Bürgerkomödie unter Leitung des Schulmeisters Reuber aufgeführt: ein Beispiel für die gelegentliche Heranziehung von Bürgern zur Darstellung von Schulkomödien[d]). Erst 1549 setzt das bürgerliche

---

[a]) Hampe II, 42.

[b]) ibid. II, 52.

[c]) E. Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M., S. 3.

[d]) Rebhuns Susanna wurde 1535 auch in Kahla von Bürgern der Stadt aufgeführt. Besonders in der Schweiz flossen Schul- und Bürgerdrama oft zusammen (vgl. die Belege bei Baechtold, Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz, Anmerkungen S. 62—120).

Drama mit den Spielen der Schuhmacher ein; daneben bringen die Buchdruckergesellen Schweizer und Elsässer Dramen zur Aufführung. Buchdrucker sind auch in Basel und Bern als Spielunternehmer bekannt; es handelt sich bei den Frankfurter Gesellen wohl um eingewanderte Schweizer, die ihre heimischen Gepflogenheiten nach Frankfurt verpflanzten. Am Ende der ganzen Periode, 1584, erschien die bereits erwähnte Nürnberger Truppe mit Hans Sachsschen Stücken.

In Augsburg[a]) bestand nachweislich seit 1540 eine rege dramatische Betätigung der Meistersänger. In diesem Jahre führten sie die „fünf Betrachtnusse" des Schweizer Dramatikers Kolroß auf. Als fruchtbarer Dramatiker wirkte hier Sebastian Wild, ein Zeitgenosse und Nachahmer des Hans Sachs. Die Meistersänger hatten später das Theatermonopol. „Sie hatten", schreibt P. v. Stetten, „hernach ihren eigenen Komödienstadel in Jacober Vorstadt, und lange Zeit mußten alle fremden Komödianten, die solchen gebrauchten, ihnen davon etwas abgeben."[b]) Daher kam auch ihr Konflikt mit dem Schuldrama, gegen das sie 1581 energische Verwahrung einlegten. Interessant sind die Nachrichten aus Augsburg in Hinsicht auf die Beschaffenheit der Bühne. Für die Aufführung von Sebastian Wilds Passionsspiel bitten sie um Überlassung des Tanzhauses, „weil eben der Personen viel, und sich solche Comedi ohne eine Prugg nit halten ließe". Es handelt sich hier kaum um eine geteilte Bühne, sondern um ein einfaches Bühnengerüst, das mit einer oder mehreren Versenkungen versehen war. Deutlich wird das aus der Aufführung von Hans Sachs' „Jüngstem Gericht" 1578, wo „ein Teil ober und ein Teil unter der Bruck" gebraucht wurde. Die Personen unter der „Bruck" sind die Toten, die aus den Gräbern emporsteigen[c]).

Dramatische Aufführungen der Meistersänger sind noch aus vielen anderen süddeutschen Städten bekannt[d]); aus Memmingen,

---

[a]) P. v. Stetten, Kunstgeschichte Augsburgs, 1779. Die übrigen Augsburger Quellen (Goedeke II, S. 379 380) waren mir nicht zugänglich. Ich zitiere nach Goedecke, Creizenach III und Genée, Lehr- u. Wanderjahre des deutschen Schauspiels.

[b]) A. a. O. S. 35.

[c]) Hans Sachs, Ausg. v. Keller IX, S. 422, 6.

[d]) Belege bei Michels, Zur Geschichte des nürnbergischen Theaters, Vierteljahrsschrift 3, S. 33, Anm. 6. Bes. Trautmann in Schnorrs Archiv 13—15.

Freiburg, Straßburg, Ulm, Eßlingen, Nördlingen, Kaufbeuren. Meist sind es Stücke von Hans Sachs, die zur Darstellung kommen. Daß seine Stücke auch anderwärts gespielt werden, bezeugt er selbst in der Vorrede zum dritten Buch der Gesamtausgabe: „. . . solche comedi oder spil . . . welche auch zum theil vorhin in etlichen fürstn und reichstetten, mit freuden unn wunder der zuseher gespilt worden sindt". In Wien beging 1579 ein Unternehmer Namens Georg Lucz ein Plagiat an Hans Sachs und ließ sein Drama „Die sechs Kämpfer" als sein eigenes Werk aufführen; in St. Gallen wurde 1582 der verlorene Sohn aufgeführt; in Straßburg und Basel erschienen sogar Stücke von Hans Sachs als Schuldramen. Bei den Aufführungen, die in der zweiten Hälfte des 16. Jh.s in Schmalkalden stattfanden, und bei denen später sogar Englische Komödianten erscheinen, fehlen neben dem vorwiegend gepflegten Schuldrama auch Hans Sachssche Stücke nicht[a]). Das Meistersänger- und Handwerkerdrama verbreitet sich schließlich über ganz Deutschland. In Meißen führen Handwerker neben den Schuldramen ihre Komödien auf[b]); in Görlitz wirkte Adam Puschmann, der Schüler Hans Sachs'; in Breslau werden Bürgeraufführungen veranstaltet unter Heranziehung von Schülern, zum großen Verdrusse der Geistlichkeit, welche sich 1582 gegen derartige Aufführungen wendet: sie hätten unzüchtige Verse improvisiert und sich „als die Bestien betrunken"[c]). Bis nach dem Norden hinauf gehen die Bürgerspiele; in Danzig sind sie neben dem Schuldrama von besonderer Bedeutung[d]).

Daß Hans Sachs im 17. Jh. nicht ganz vergessen war, beweisen eine Anzahl Neudrucke einzelner Dramen aus dieser Zeit, deren letzter, das Fastnachtsspiel vom schwangeren Bauern, im Jahre 1659 erschien[e]). Das Handwerkerdrama vermochte jedoch den blendenderen Kunstformen der Engländer und Italiener nicht standzuhalten und verfiel immer mehr dem allgemeinen Spotte.

---

a) Habicht, Ein halbes Jahrhundert aus dem Theaterleben Schmalkaldens (Zeitschrift für Henneberger Geschichte, 3. Heft 1880, S. 10 ff.). Auch Exp. Schmidt, a. a. O. S. 96 Anm.

b) Loose, Mitteilungen des Vereins für Geschichte Meißens I, Heft 5, S. 98.

c) Max Koch, Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, N. F. XIII, S. 202 ff.

d) Bolte, Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert, S. 11 ff.

e) Richter, Hans Sachs' Fortleben im 17. Jahrhundert (Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte 3, S. 355—74).

Die blutige Satire, mit der Shakespeare im Sommernachtstraum die englischen Bürgerspiele überschüttet hatte, wendeten Gryphius und Christian Weise auf die deutschen Spiele an. Wir werden hiervon ein gut Teil auf Rechnung der karikierenden Übertreibung setzen müssen. In den niederen Volkskreisen hielten sich die Ausläufer des Meistersängerdramas bis tief ins 18. Jh.; der letzte Zweig sind die Laufener Schifferspiele, deren Repertoir allerdings durchaus modern war, die aber dem Geiste nach den alten Handwerkerspielen des 16. Jh.s nahestehen[a]).

Das Drama der Meistersänger im 16. Jh., wie es sich in seinem vornehmsten Vertreter Hans Sachs uns darstellt, ist aus dem alten Fastnachtsspiel organisch hervorgegangen. Mit Fastnachtsspielen fing Hans Sachs' dramatische Produktion an; Tragödien und Komödien folgten und gingen fortan nebenher. Demgemäß ist der Typus der Bühne derselbe. Auf einem einfachen Gerüst, Brücke genannt, finden die Aufführungen statt. Daß der Ausdruck „Brücke" bei Hans Sachs nicht vorkommt, ist rein zufällig; aus dem alten Nürnberger Zeugnis[b]) und den Augsburger Berichten erhellt zur Genüge, daß die Bezeichnung üblich war. Auf diesem neutralen, jeder Dekoration entbehrenden Bühnenfelde geht das Drama vor sich. Im Anfang mag kaum ein Unterschied zwischen Rezitation und Darstellung gewesen sein. Die erste Tragödie des Hans Sachs, „Lucretia", weist noch keine Spur von Raum- und Zeitvorstellung auf der Bühne, kein Auf- und Abtreten der Personen, keine Inszenierung und darstellerische Kunst auf. Bühnenanweisungen fehlen vollständig. Die „Lucretia" hat nicht sowohl die Form einer Tragödie als vielmehr die einer Kantate, mit verteilten Rollen vorgetragen. Deshalb konnte Hans Sachs auch die heikle Vergewaltigungsszene ausführen, die alle anderen Lucretiadichter, denen es auf wirkliche Darstellung ankam (Bullinger, Ayrer), naturgemäß vermeiden mußten. Man merkt dieser Erstlingstragödie des Dichters die Entstehung aus der Revueform der Fastnachtsspiele deutlich an. Die Darstellung muß allerdings viel trockener gewesen sein; denn bei den Fastnachtsspielen war die Komik das belebende Element, und der Tanz, in den die Stücke ausliefen, bot ja Gelegenheit genug

---

[a]) R. M. Werner, Der Laufener Don Juan, S. 36 (Litzmanns Theatergeschichtliche Forschungen III).

[b]) Vgl. oben S. 8.

zu mimischer Betätigung. Bei der Tragödie aber fielen Komik und Tanz weg, und es blieb nur der hölzerne, jedes dramatischen Lebens entkleidete Vortrag übrig.

Die „Lucretia" ist der Typus des ältesten, über das Fastnachtsspiel hinausgehenden Meistersängerdramas. Die Beschäftigung mit dem Drama höheren Stils war jedoch für diese ersten Zeiten überhaupt eine Ausnahme. Das Hauptinteresse ist nach wie vor dem Fastnachtsspiel zugewandt. Hans Sachs pflegte es von Anfang an bis in die letzte Zeit seiner dichterischen Tätigkeit. Der Form nach schließt er sich eng an das alte Fastnachtsspiel, namentlich an Folz, an; wie sehr er dichterisch über seinen Vorbildern steht, braucht wohl nicht erst hervorgehoben zu werden. Drei Gruppen lassen sich bei ihm unterscheiden, die zeitlich nebeneinander hergehen, so daß die Zugehörigkeit zu einer oder der anderen Gruppe nicht als Kriterium für das Alter der Spiele gelten kann. Die erste Gruppe entspricht der alten Revueform. Die Stücke werden in Häusern oder auf der Straße auf dem hierzu aufgeschlagenen Gerüst (Brücke) aufgeführt. Der Herold leitet das Stück ein, wie der Ausschreier in den alten Spielen. Das Publikum spielt sehr oft die Rolle der stummen, zum Stück gehörigen Personen, die zu irgendeinem Zwecke hergekommen sind und zufällig Zeugen der Szene werden. Es steht oder sitzt demgemäß zwanglos um die Bühne herum, soweit von einer solchen überhaupt die Rede sein kann. Die spielenden Personen treten während des Stückes nicht auf und ab, sondern sind von Anfang an auf dem Schauplatze. Diese Reihe beginnt mit dem ältesten Spiel von Hans Sachs, dem „Hofgesind Veneris" (1517). Auch das „Narrenschneiden" gehört hierher, ebenso mehrere bei der etwas unsicheren Terminologie des Dichters als Tragödie oder Komödie bezeichnete Stücke: „Caron", „Jupiter und Juno", „Venus und Pallas" und andere mehr. Über diesen Standpunkt sind jedoch schon die alten Spiele, in denen sich die Anfänge einer dramatischen Handlung zeigten, hinausgegangen. Bei Hans Sachs ist das erste derartige Spiel das „Fastnachtsspiel vom schwangeren Bauern" (1544). Hier treten die Personen, der Handlung entsprechend, während des Stückes auf und ab. Es muß also neben dem Schauplatz noch ein Ort, entsprechend der Szena des Schuldramas, vorhanden sein, wo sich die Darsteller während der Pausen in ihrer Rolle aufhalten. Durch Vorhänge ließen sich derartige Räume leicht herstellen. Das Charakteristische dieser Gruppe ist, daß während des ganzen Stückes

eine strenge Einheit des Ortes festgehalten ist. Das interessante Spiel vom Tod im Stock gehört in diese zweite Reihe. Auch Stücke, die inhaltlich zur ersten Gruppe gehören, zeigen schon diese Technik (die Rockenstube). Von dieser Stufe ist nur ein Schritt zu der dritten und umfangreichsten Gruppe, die mit Szenenwechsel und daher mit der Neutralbühne und gelegentlich sogar mit Standorten arbeitet. Auch diese Art Spiele fanden wir schon im 15. Jh. vorgebildet. Die bekanntesten Fastnachtsspiele des Hans Sachs, „der farent Schuler im Paradeis", „der Krämerkorb", „das heiße Eisen", „der böse Rauch" u. a. gehören hierher. Diese Stücke unterscheiden sich von den Tragödien und Komödien nur durch ihren burlesken Inhalt und die Beschränkung auf einen Akt. Der Ehrnholt verschwindet in diesen Spielen.

In den Tragödien und Komödien ging Hans Sachs bald über den Standpunkt der „Lucretia" hinaus. Die Hauptmasse dieser Stücke, die den Jahren 1545—1560 angehört, bekundet einen ganz gewaltigen Fortschritt. Hier haben wir es mit wirklichen Dramen zu tun, die nicht bloß heruntergesagt, sondern dargestellt wurden. Von Bühnenanweisungen, die sich schon in den frühesten, auf die „Lucretia" folgenden Dramen einfinden, wird ausgiebiger Gebrauch gemacht. Der Prolog des Ehrnholts, der in den späteren Fastnachtsspielen wegfällt, ist bei dem von größerer Feierlichkeit getragenen Drama höheren Stils streng beibehalten; jedoch zeigt sich ein Unterschied darin, daß in den früheren Dramen der Herold öfter unmittelbar in das Stück hineingezogen wird, während er später streng davon getrennt ist. Auch zu geordneten Raum- und Zeitvorstellungen ringt sich der Dichter durch: Ortsveränderung wird stets durch Leerbleiben der Bühne, ein zwischen zwei Vorgängen liegender Zeitraum durch dasselbe Mittel, oder doch durch eine, wenn auch noch so kurze Zwischenszene angedeutet[a]). Der Typus der Bühne bleibt derselbe wie früher: das ganze neutrale und dekorationslose Bühnenfeld stellt den jeweils zur Szene gehörigen Ort vor; es hat an sich gar keine Bedeutung, sondern erhält diese erst durch die vorgestellte Handlung. Zwei Seiteneingänge vermitteln das Auf- und Abtreten der Darsteller. Ein Thronsessel ist höchstwahrscheinlich ständig auf der Bühne; das übrige, auf das Allernotwendigste beschränkte Requisit wird, sobald es gebraucht wird, herbeigeschafft und dann

[a]) Ausnahmen vgl. bei Heinzel, Abhandlungen zum altdeutschen Drama, S. 40.

wieder weggetragen. Neben dieser Technik der Neutralbühne erscheint die bereits in den alten Fastnachtsspielen angedeutete Technik der gelegentlichen Standorte. Im „Passionsspiel" (Keller XI, S. 286) wird Jesus gebunden „für das richthauß" gebracht. Pilatus kommt heraus. Dann heißt es: „Pilatus fürt Jesum mit im in das richthauß, setzt sich unnd spricht." Es folgt das Verhör, während die Juden draußen harren. „Pilatus stehet auff, leßt Jesum stehen, geht zun Juden herauß." Dann führen die Kriegsknechte Jesum fort, die Juden folgen nach. Im nächsten Akte setzt wieder die Neutralbühne ein. Ebenso in der Komödie „Die vertriebene Kaiserin" (Keller VIII, S. 182): Clement und Florentz treten auf. Florentz will mit dem Riesen kämpfen, Clement gibt ihm die Erlaubnis:

wil dir auff der stattmaur zusehen.

Dann lautet die Anweisung: „Clement tritt auff ein ort." Von hier aus sieht er dem Kampfe zu, bis der Riese gefallen ist; dann kommt er wieder heran, und die Neutralbühne tritt wieder in ihr Recht. Weitere Beispiele führt Creizenach III, S. 430 und Heinzel, Abhandlungen zum altdeutschen Drama, S. 48—51, an[a]).

Auf der Bühne befanden sich eine oder mehrere Versenkungen. Im „hörnen Sewfriedt" dient die Versenkung als Höhle des Drachen: „Sewfried geht zu dem höl . . . der trach scheust herauß auff in" (Keller XIII, S. 341). In der „Tragedia vom Abgott Bel" kommen zu Beginn des 3. Aktes die drei Pfaffen „durch das Loch" auf die Bühne, also durch die Versenkung, die den verborgenen Tempelzugang darstellt. Auf demselben Wege gehen sie wieder ab (Keller XI, S. 74). Mehrere Versenkungen sind vorhanden im „Jüngsten Gericht", wo die Toten aus den Gräbern steigen[b]).

Ein direktes Erbteil der Mysterienbühne sind bei Hans Sachs die feierlichen Umgänge, die die Ortsveränderung der Szene markieren sollen[c]). In der „Griseldis" wird durch Herumgehen auf der Bühne der Weg vom Palast des Markgrafen zur Hütte der Griseldis angedeutet (Keller II, S. 47). Im „Josua" wird der Durchzug durch den Jordan durch dasselbe Mittel zur Darstellung gebracht (Keller X,

[a]) Nicht stichhaltig ist das von Creizenach angeführte Beispiel aus dem Drama „Des Leviten Kebsweib". Hier handelt es sich nicht um Standorte, sondern um Szenenwechsel ohne Abgehen der Personen (vgl. oben S. 22 Anm.).

[b]) Vgl. oben S. 18.

[c]) Auch hierzu vgl. Heinzel, a. a. O. S. 48.

S. 104). In demselben Stück wird der Umzug um die Mauern von Jericho folgendermaßen dargestellt:

> Die prieſter bringen poſaunen und die gottes=laden, gehn vor, die gerüſten hernach, gehn ein mal herumb, gehen darnach wider ab[a]).

Aus dieſen Stellen ſehen wir zugleich, welche Anforderungen an die Phantaſie des Publikums in bezug auf Requiſit und Bühnenausſtattung geſtellt wurden. Das Drama der Meiſterſänger entſpricht hierin ganz dem alten Faſtnachtsſpiel im Gegenſatz zum geiſtlichen Schauſpiel. Die Naivität des 16. Jh.s konnte in dieſer Beziehung Dinge vertragen, die allerdings hundert Jahre ſpäter den Kindern der neuen Zeit lächerlich erſcheinen mußten. Das ſpielende Kind macht einen Stuhl in ſeiner Phantaſie zum Königsſchloß, und ebenſo iſt es mit der Menſchheit im Kindeszeitalter der Kunſt geweſen; dieſe ſchöne Illuſionsfähigkeit geht bei größerer Reife überall verloren.

Die ganze Naivität im Meiſterſängerdrama zeigt ſich auch in der Koſtümierung der Darſteller, die vor keinem Anachronismus zurückſchreckt. Wie in den „ungleichen Kindern Evae" Katechismus und Vaterunſer aufgeſagt werden und der Haushalt des erſten Menſchenpaares ganz nach der Weiſe des Kleinbürgertums im 16. Jh. eingerichtet iſt, ſo erſcheinen auch die Perſonen in ihrem äußeren Auftreten ganz dementſprechend. Überirdiſche Perſonen und Allegorien ſind koſtümiert, wie eine jahrhundertelange Tradition die Geſtalten dem Volke vertraut gemacht hatte. Die Handzeichnungen zu den Schweizer Dramen und Faſtnachtsſpielen von Ruf und Gengenbach, die bei Könnecke zugänglich gemacht ſind, können hier herangezogen werden. Das Schweizer Drama ſteht dem Drama der Meiſterſänger in bezug auf ſeine äußeren Bedingungen nahe und kann ſomit, wenn auch nicht zum Beweiſe, ſo doch zur Beſtätigung dienen.

In der Ausſtattung der Bühne zeigt ſich jedoch im 16. Jh., wohl unter dem Einfluß der Myſterien, ein großer Fortſchritt. Es bleibt nicht bei der völligen Dekorationsloſigkeit der Bühne. Schon die alten Faſtnachtsſpiele zeigen Spuren von Anfängen einer ganz rohen Dekoration[b]). Gegen Ende des Jahrhunderts ſcheint ſich die

---

[a]) Keller X, S. 107.

[b]) Beiſpiele hierfür ſind die Dekorationsanfänge bei den Schembartſpielen (vgl. oben S. 6 Anm. [b]) und die „gemalte Stube" in des Türken Faſtnachtsſpiel.

Sitte eingebürgert zu haben, gemalte Dekorationen in reicherem Maße anzuwenden. Höchst lehrreich ist eine Münchener Handschrift aus dem Jahre 1582, welche unter anderem Stücke von Hans Sachs mit ausführlichen Bühnenanweisungen enthält[a]). Es finden sich daselbst folgende Anmerkungen bei der „Tragedia von der schöpfung, fall und austreibung Ade":

alda solt Adam unter gravem wasen ligen und her für geen.
alda mueß mich sein gemalt auf ein papier ain prunn, dar aus 4 fliß in die welt fließen.
allda mueß herfur gezaigt werden ein papierne tafel, daran vil tier.
alda mueß angemalt sein die flammisch hell und darin vill deifel.
da mueß sein ein paum mit fruchten gemalt, darvon man essen darf. Auch ainer, der verpotten, doch mit fruchten.
die schlang soll erstlich mit einem junkfreilich schen haupt umbgeben werden, darnach mit eines saurieſſels kopf.
alda mieſſen feigpletter sein, als werden si von ainem paum herabgenomen, der gemalt mueß sein.
alda mueß die hell kuglet gemalt sein mit greilichem flammen.

Wir sehen also hier die Anfänge einer Bühnendekoration in der Weise, daß gemalte Prospekte herausgehängt und wieder hereingenommen werden. Ob die Phantasie der Zuschauer durch diese rohen Bilderbogen wirklich unterstützt worden ist, möchte man fast bezweifeln. Daß Hans Sachs in Nürnberg selbst schon von dieser Sitte Gebrauch gemacht habe, ist deshalb unwahrscheinlich, weil nirgends in seinen Dramen irgendwie davon die Rede ist.

Dieselbe Handschrift enthält auch wertvolle Kostümvorschriften. Der Tragödie ist beigegeben „ein Verzaichnus, wie alle personen im verzaichneten spil sollen ausgetailt werden". Darin heißt es:

1. Gott der vatter der hat ein überschlagne chron mit himlischen glanz, zum ersten ein priesterrock, ein alben, ein stollen, ein kormantl, und hat ein kugl in der hant, auch soll im ein gemalte kugl mit dem himlischen gestirn vorgetragen werden.

[a]) Die Hdschr. (cod. germ. Nr. 3635) hat mir nicht vorgelegen. Ich zitiere nach dem Auszuge bei Hampe, Nürnberger Theaterwesen, S. 49 Anm. 2.

2. Adam der ſoll mit einem leibfarben klaid beklaidt ſein und mit einem huet, ſo darzu gemacht. Item ſo mueß im auf der pin ein waſen, darunter er ligt, zugericht werden. — Item ſo mueß auch ein rippen gott dem herren zugericht werden, darvon er Evam formiert.
3. Eva ſoll auch leibfarb geklaidt ſein und mit einem harenen huet, auch ſoll ir ein baum mit opfeln zuegericht werden.
4. Raphael, ein engl. Die ſollen mit einem hemmet ſambt den fliglen, ſo darzue verordnet, geklaidt ſein.
5. Michael, der ander engl, ſolt gleicher weis geklaidt ſein.
6. Gabriel, der drit engl, wirt wie die andern engl geklaidt.
7. Cherub, der viert engl. Zum erſten get er ein wie ein ander engl ſambt einem ſcepter, zum leczten, ſo er Adam und Eva austreibt, ſo mueß er ein bloß ſchwerdt haben.
8. Lucifer, der I. teufel, hat ſchon ſein aigen klaid und ein eiſene ſtangen in der hand.
9. Belial, der II. teufel, hat auch ſein aigen klaid und ein ofengabel in der hand.
10. Satan, der III. teufel, hat auch ſein aigen klaid und ein eiſene keten umb den leib.
11. Schlang die hat auch ir aigen klaid und zum erſten, wen ſie die Eva verfurt, ſol ſie ein weibiſchen ſcheinbart (Schembart, Maske) haben, nachmals ſo ſies verfuert, ein teufliſchen.

Mit dieſen Fortſchritten in der äußeren Ausgeſtaltung der Aufführung ging natürlich ein Fortſchritt in der Darſtellung durch die Perſonen ſelbſt Hand in Hand. An Stelle der Rezitation, wie ſie noch die „Lucretia“ zeigt, trat ſehr bald auf der Bühne wirkliches dramatiſches Leben. Ein hoher Maßſtab darf freilich nicht angelegt werden. Waren es doch, wie bei der Schulkomödie, nur Dilettanten, die in ihren Mußeſtunden Theater ſpielten; biedere Handwerker, denen das Komödiantentum ſicher nicht im Blute lag. In Frankfurt ſind uns Buchdrucker und Schuſter als Unternehmer bekannt; in Nürnberg waren es hauptſächlich Schuſter und Meſſerſchmiede, daneben, nach dem Bericht in Wills hiſtoriſch-diplomatiſchem Magazin, „Tüncher, Dachdecker und Bürſtenbinder, größtenteils Meiſterſänger“ [a]). So wird im allgemeinen wie die ganze Kunſtübung

[a]) Zitiert nach Goedeke II, S. 380.

der Meistersänger auch ihre dramatische Betätigung steif und hölzern gewesen sein. Immerhin müssen unter ihnen schauspielerische Qualitäten vorhanden gewesen sein; denn in der angeführten Stelle in Wills Bericht heißt es weiter: „Doch hat man Nachrichten, daß sie ihre Person zum Theil vortrefflich spielten. Ein gewisser Häublein war Meister in der kläglichen Rolle und brachte alle seine Zuschauer zum weinen. Der Teisinger, ein Hochzeitlader, war ernsthaft und sehr geschickt, den Türkischen Kaiser oder gar den Teufel vorzustellen. Der Perschla, ein junger Mensch und Bürstenbinder, spielte eine Jungfrau so gut, daß es ihm keine Weibsperson zuvorthat. Der Zischer, ein Tüncher, war ansehnlich und zur Rolle eines Königs oder Kaisers gemacht." Wenn wir auch bedenken, daß die Phantasie des Publikums im 16. Jh. ungleich leichter erregbar war als die unsrige und die Stelle bei Will mehr wie die Hervorhebung von Ausnahmen klingt, so können wir doch daraus entnehmen, daß sich die Darsteller eine wirkliche „Darstellung" nach Kräften angelegen sein ließen. Die Bühnenanweisungen bei Hans Sachs, die stets die Hervorhebung der Affekte bei den Schauspielern betonen, bestätigen diese Annahme; eine Tatsache, die schon Devrient richtig erkannt hat[a]).

Demnach hat die Darstellung der Hoheit, der Verzweiflung, der Kampfszenen, der Greueltaten, kurz: aller Situationen, die den Spielern ihrer Natur nach ferner liegen mußten, einen unbeholfenkonventionellen Charakter getragen, dagegen überall da, wo die Handlung in die Sphäre hinabstieg, der die Darsteller selbst entstammten, und in der sie sich daher geben konnten, wie sie wirklich waren, den Charakter der Natürlichkeit. In den Fastnachtsspielen mußte diese Natürlichkeit, dem Grundton der Spiele entsprechend, zur burlesken Übertreibung werden.

Die Akteinteilung bei Hans Sachs ist ganz äußerlich, nur durch das Bestreben bedingt, den einzelnen Akten möglichst gleiche Länge zu geben. Die Darsteller verlassen jedesmal beim Aktschluß die Bühne, auch wenn sie im nächsten Akte sofort wieder auftreten und die unterbrochene Handlung genau an derselben Stelle weiterführen. Nicht selten werden zwischen die einzelnen Akte Meistergesänge oder sonstige musikalische Darbietungen eingeschoben. Bei ein paar

---

[a]) Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Neuausgabe von Hans Devrient, 1. Bd. S. 57—60.

Strophen im fünften Spruchbuche des Hans Sachs in der kgl. Bibliothek zu Berlin steht die Bemerkung: „Diese nachfolgenden Saphica gehören in die tragedi gismunda im 161 plat zwischen den Actus zu singen.“ [a]) In der obenerwähnten Münchener Handschrift heißt es im ersten Akte der Tragödie von Adams Austreibung nach dem Abgang der Engel: „hic inserendum canticum“, und zu Beginn des zweiten Aktes: „interponendum canticum“ [b]). Adam Puschmanns Spiel von „Joseph und seinen Brüdern“ hat die Anweisung: „Nach Ausgang der Actus ist auch verzeichnet Instrumentum, das ist man soll so lange schlagen, als es die Notdurft erfordert. Oder anstatt des Instruments, wofern Meistersinger diese Comödia agierten, mag man die Gesänge singen, welche zu dieser Comödie sind komponieret worden.“ [a])

Das Meistersängerdrama erscheint uns so als ein in schönster Entwicklung begriffener Zweig der deutschen Dichtung. Es wurde durch die Englischen Komödianten abgelöst. Ihnen wenden wir uns in der folgenden Betrachtung zu.

---

[a]) Zitiert nach Michels, Zur Geschichte des Nürnberger Theaters. Vierteljahrsschr. III, S. 32 Anm. 4.

[b]) Hampe, S. 50 Anm.

Erſter Teil.

Die Engliſchen Komödianten und Herzog Heinrich Julius von Braunſchweig.

A. Allgemeines.

§ 5. Das Erſcheinen der Engliſchen Komödianten.

Die Literaturgeſchichte hat ſich daran gewöhnt, das Auftreten der E.K. in Deutſchland als ein Unglück für die Entwicklung des deutſchen Dramas zu betrachten. Das vernichtendſte Urteil hat ihnen Goedeke geſprochen, wenn er über ihre Stücke ſagt: „Alles, was darin witzig ſein ſoll, iſt gründlich gemein, voll der ſcheußlichſten Zoten, wie kaum bei den Nürnberger Faſtnachtsſpieldichtern; unzüchtige Handlungen auf offener Bühne, wie ſelbſt jene ſie nicht gewagt haben. Dieſe Kunſthandwerker zogen mit ihren blutigen Greueln, ſchmutzigen Poſſen und prächtigen Lappen in Deutſchland umher, ließen ſich für geringes Geld ſehen und machten die Darſteller und das Schauſpiel überhaupt verächtlich.“ [a]) Goedeke hatte wohl recht, im Grundriß der Geſchichte der deutſchen „Dichtung“ ſo zu ſchreiben, denn Dichtungen ſind dieſe Stücke ſchlechterdings nicht mehr zu nennen; aber ihre theatergeſchichtliche Bedeutung ſoll ihnen deshalb nicht aberkannt werden, denn die E.K. waren es, die uns die Anfänge einer neuen Bühnenkunſt brachten und uns als Erbe die deutſchen Wandertruppen hinterließen, die, ſo gemein

[a]) Grundriß, S. 543.

und niedrig auch ihre Anfänge sind, doch im 18. Jh. uns die Neuberin, Schönemann und andere schenkten, die dazu berufen waren, das Komödiantentum in die Sphäre reiner, edler Kunst emporzuheben.

Es war etwas absolut Neues, was die E.K. nach dem Kontinent brachten, und darin liegt das Geheimnis ihres Erfolges. Während in Deutschland die dramatische und theatralische Kunst noch in den Kinderschuhen ging, hatte sie sich in England zur höchsten künstlerischen Blüte entfaltet; 1588 schrieb Marlowe seinen Faust, 1602 Shakespeare seinen Hamlet. Entsprechend der dichterischen Höhe des englischen Dramas hatte sich auch eine eigenartige Bühnenkunst entwickelt, die den deutschen Literarhistoriker um so mehr interessiert, als hier allein der englische Einfluß an der Wende des 16. und 17. Jh.s lebendig ist, während in literarischer Hinsicht zwar eine stoffliche Beeinflussung unverkennbar ist — Bearbeitungen des Hamlet [der bestrafte Brudermord[a]] und von der Widerspenstigen Zähmung [Kunst über alle Künste, ein böses Weib gut zu machen[b]] sind bis ins 18. Jh. zu verfolgen —, von der dichterischen Größe jedoch nicht ein Schatten übrig geblieben ist: der Name Shakespeare ist nicht bekannt; ja, der Verfasser der Kunst über alle Künste hält seine Vorlage für ein Stück italienischen Ursprungs.

§ 6. Die altenglische Bühne.

Die englische Bühne des elisabethanischen Zeitalters ist lange der Gegenstand eingehender Untersuchung gewesen. Das alte Märchen von den an der Bühne herausgehängten Tafeln, welche die jeweilige Bedeutung des Bühnenfeldes angaben — eine Annahme, die noch Tittmann vertritt[c] —, hat vor der neueren Forschung nicht standgehalten. Über den Ursprung der Shakespeare-Bühne sind die Ansichten noch jetzt nicht völlig geklärt; über ihre Beschaffenheit in

---

[a] Hrsg. v. Cohn, Shakespeare in Germany (London 1865), S. 237—304, und Creizenach, Englische Komödianten (D. N. L. 23, S. 147—186).

[b] Hrsg. v. Reinh. Köhler (Berlin 1864).

[c] Schauspiele des 16. Jahrhunderts II, S. XX.

der uns angehenden Zeit sind wir durch die Veröffentlichungen von Gaedertz[a]) und die Untersuchungen von Brandl[b]) und Brodmeier[c]) vollständig unterrichtet. Die mittelalterliche Mysterienbühne, die sich in England zu einem ganz eigenartigen Typus entwickelte[d]), erhielt sich bis ins 17. Jh.[e]); daneben entwickelte sich unter dem Einfluß der Tragödien des Seneca und der daran anschließenden Renaissancetragödie, als deren Anfang der Gorboduc zu bezeichnen ist[f]), die Bühne des romantischen Volksdramas, das in Shakespeare seinen Höhepunkt erreicht. Diese Bühne besteht aus einer neutralen, dekorationslosen Vorderbühne, aus einer etwas kleineren, mit Dekorationen ausgestatteten Hinterbühne und einer in halber Höhe der Rückwand befindlichen Oberbühne, die in späterer Zeit balkonartig über die Hinterbühne vorspringt. Unter dieser Oberbühne ist ein Raum, der der Scena der Terenz-Bühne entspricht. Er dient als Garderobe der Schauspieler, und von ihm aus führt eine Treppe hinauf zur Oberbühne. Zwei Türen verbinden ihn mit dem offenen Bühnenfelde. Es existieren mehrere bildliche Darstellungen, die uns diese Einrichtung der Shakespeare-Bühne deutlich machen[g]); die älteste und zuverlässigste ist die von Gaedertz entdeckte Zeichnung des Londoner Schwanentheaters vom Jahre 1596.

Indem man den Zwischenvorhang, der auf der späteren deutschen Bühne des 17. Jh.s bei Rist und den Wandertruppen erscheint, auf den Einfluß der E.K. zurückführte, hat man angenommen, daß schon Shakespeare den Zwischenvorhang, der V.B. und H.B. trennte, gekannt habe. Auch Brodmeier bekennt sich noch zu dieser Ansicht. Er unterscheidet den Mittelvorhang [curtaine in den Quartos und der Folioausgabe[h])] von den Behängen der H.B. [arras], die die Wanddekoration bilden. Es erscheint mir gewagt, hierauf die

---

[a]) Gaedertz, Zur Kenntnis der altenglischen Bühne (Bremen 1888).

[b]) Einleitung zur Shakespeare-Ausgabe des Bibliogr. Instituts.

[c]) Brodmeier, Die Shakespeare-Bühne usw. Diss. Jena 1904.

[d]) Creizenach, Geschichte des neueren Dramas III, Buch X, S. 495 ff.

[e]) Die letzte Mysterienaufführung in England fand in Chester im Jahre 1631 statt (Creizenach III, S. 499).

[f]) Rud. Fischer, Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie (Straßb. 1893).

[g]) Drei Bühnenbilder bei Kellner, Shakespeare, S. 202. Die Zeichnung des Schwanentheaters außer bei Gaedertz noch bei Brandl in der Einl. der Shakespeare-Ausgabe und bei Wülker, Geschichte der englischen Literatur, S. 266.

[h]) Die Bühnenanweisungen in den landläufigen englischen Shakespeare-Ausgaben sind nicht authentisch.

Annahme des Zwischenvorhangs zu stützen. Eine sprachliche Notwendigkeit, den beiden Ausdrücken eine prinzipiell verschiedene Bedeutung beizulegen, liegt keineswegs vor. Die von Brodmeier beigebrachten Beweise sind durchaus nicht zwingend; in den wenigen Szenen, in denen die Bezeichnung „curtain" überhaupt vorkommt, läßt sich dieses curtain ebensogut als eine Art Wandverkleidung erklären. In Kyds „Spanish Tragedy" IV, 3, wo Hieronimo die Vorbereitungen für das Zwischenspiel trifft, heißt es: „he knocks up the curtaine". Hier ist es klar, daß curtain irgendeine Wanddekoration, nach Brodmeiers eigner Erklärung [a]) vielleicht sogar eine Verhüllung der Fenster auf der Oberbühne, keinesfalls aber einen Zwischenvorhang bedeutet. Wir haben somit keinen positiven Grund, unter dem curtain bei Shakespeare einen Mittelvorhang zu verstehen. Daneben sprechen aber eine Reihe Gründe direkt gegen diese Annahme:

1. Keines der erhaltenen Bühnenbilder zeigt eine Spur von dem Vorhandensein eines Mittelvorhangs.

2. Nirgends beginnt bei Shakespeare in den alten Drucken eine Szene damit, daß, wie im modernen Drama, beim Aufgang des Vorhangs schon Personen auf der Bühne sind; diese treten stets erst herein und beim Szenen- und Aktschluß wieder ab.

3. In den englischen Quellenwerken über die Shakespeare-Bühne steht nirgend etwas von einem Mittelvorhang. In Cibbers „Lives of the poets of Great Britain and Irland" heißt es: „Unter der Regierung Karls I. gab es weiter nichts als einen Vorhang von sehr grobem Stoff, bei dessen Aufgang die Bühne entweder mit kahlen Seitenwänden, die nur notdürftig mit Matten bedeckt waren, oder mit Teppichen behängt erschien, so daß für den ursprünglichen Ort der Handlung und alle folgenden Veränderungen, bei deren Anwendung die Dichter jener Zeit sich frei gehen lassen konnten, nichts dem Verständnis des Dichters zu Hilfe kam, nichts auch die Darstellung des Schauspielers unterstützte als die Phantasie." [b]) Es ist also hier wohl von einem Vorhang die Rede, der vor der Vorstellung die ganze Bühne abschloß — eine Einrichtung, die sicher nur in den großen Londoner Theatern existierte und für die Technik

---

[a]) A. a. O. S. 7.

[b]) Zitiert nach Heinemann, Vorhang und Drama (Grenzboten 49, 1, S. 461).

im übrigen ganz belanglos ist —, nicht aber von einem Mittelvorhang, der während des Stückes zum Zwecke von Dekorationsveränderungen auf der H.B. diese von der V.B. trennte.

§ 7. Die Englischen Komödianten in Deutschland und ihr Repertoir.

Es wäre übereilt, die Verhältnisse der englischen Shakespeare-Bühne ohne weiteres auf die E.K. in Deutschland zu übertragen. Man muß bedenken, daß den deutschen Wandertruppen nicht entfernt die Mittel zu Gebote standen wie den Truppen in England, die in festen Schauspielhäusern, im Globe- und Schwanentheater, spielten, und an deren Spitze ein Shakespeare stand. Wir müssen aus den deutschen Quellen allein ein Bild zu gewinnen suchen.

Die ersten E.K. kamen von Dänemark nach Deutschland. In Helsingör finden wir 1585 eine englische Truppe, die ehemals in den Diensten des Earl of Leicester gestanden hatte[a]). An ihrer Spitze stand William Kemp, der in der englischen Theatergeschichte durch seine hervorragende Begabung in komischen Rollen und durch seine Verbindung mit Shakespeare bekannt ist. Diese Truppe lud der Kurfürst Christian II. von Sachsen im Jahre 1586 nach Dresden ein. Sie blieb etwa neun Monate in sächsischen Diensten und kehrte dann über Danzig nach Dänemark zurück. Der Schwerpunkt ihrer Darbietungen lag in musikalischen und akrobatischen Vorstellungen. Sie werden als „Geiger und Instrumentisten" bezeichnet, und im Bestallungsdekret des Herzogs heißt es: sie sollen sich „an unserem Hoffe wesentlich halten, Und sünsten, so offte Inen solches angemeldet wirdt, mit Iren Geygen und zugehörigen Instrumenten auffwarten und Musicieren, Uns auch mit Irer Springkunst und andern, was sie in Zirlichkeit gelernnett, lüst und ergetzlichkeit machen". Ihre

[a]) Als Belege für die einzelnen Angaben dieses Paragraphen seien ein für allemal die Listen bei Goedeke, Grundriß II, S. 525 ff., sowie die Veröffentlichungen von Cohn (Shakespeare in Germany), Creizenach (Englische Komödianten), Trautmann (Schnorrs Archiv 12—15), Bolte (Danziger Theater) und Herz (Englische Schauspieler und englisches Schauspiel in Deutschland; Litzmanns Theatergesch. Forschungen 18) genannt.

dramatischen Leistungen bestanden wohl nur in Singspielen, die mit Musik und Tanz verbunden waren. Da sie, der deutschen Sprache unkundig, in ihrer Muttersprache spielten, ist es natürlich, daß das gesprochene Wort in ihren Darbietungen nur von untergeordneter Bedeutung sein konnte.

Diese Truppe hat auf die deutsche Bühnenkunst keinen Einfluß ausgeübt; sie ist nur als Vorläufer für die große Umwälzung der nächsten Jahrzehnte von Interesse. Erst im Jahre 1592 hören wir wieder von E.K. Am 10. Februar stellt Lord Howard den Schauspielern Robert Browne, Johann Bradstreat, Thomas Saxfield (Sackeville) und Richard Jones einen Paß an die Generalstaaten aus, in dem die Absicht der Unternehmer dargelegt wird: „. . . ont deliberé de faire un voyage en Allemagne, avec intention de passer par les païs de Zelande, Hollande et Frise, et allantz en leur dict voyage d'exercer leurs qualitez en faict de musique, agilitez et joeuz de commedies, tragedies et histoires." Es handelt sich hier um die Führer eines großen Ensembles, das alle Gattungen der shakespeareschen Muse in seinem Repertoir hatte, bei dem aber auch, wie bei der Kempschen Truppe, Musik und Tanz eine große Rolle spielten. Diese Komödianten gehen zunächst, wahrscheinlich einer Einladung des Herzogs Heinrich Julius folgend, an den braunschweigischen Hof, dann nach Süddeutschland, wo wir sie 1592/93 in Frankfurt finden. Sie spielen hier u. a. Stücke von Morlowe in englischer Sprache. Der Erfolg dieses ersten Auftretens war gering; das mag der Grund sein, weswegen sie sich trennten: ein Teil trat in die Dienste des Kurfürsten Moritz von Hessen, ein anderer Teil ging mit Browne nach England zurück, ein dritter trat unter Sackevilles Führung in die Dienste des Fürsten, an dessen Hofe sie schon ein Jahr vorher gespielt hatten, des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig. Dem Mangel eines deutschen Repertoirs half der Herzog, der sich schon vorher dichterisch versucht hatte, dadurch ab, daß er seine Bühne mit einer Reihe deutscher Stücke versorgte, die im Geschmack und Stil der Engländer gehalten waren. Von hier aus unternahm Sackeville verschiedene Gastspielreisen nach Dänemark und Süddeutschland; 1596 besuchte er Nürnberg, wo Jakob Ayrer seine Stücke sah. 1602 sagte er dem Theater Valet und vertauschte das Gewerbe des Komödianten mit dem eines Seidenhändlers. Der Johan Bouset, den er geschaffen hatte, lebte in den Dramen Ayrers fort, bis er von dem

späteren Typus des Pickelherings verdrängt wurde oder in ihm aufging.

Sein Genosse Browne kehrte 1596 aus England zurück und übernahm wieder die Leitung des Teiles seiner alten Truppe, der in hessische Dienste getreten war. Von Kassel aus unternahm er mannigfache Kreuz- und Querzüge durch Süddeutschland. Mit Sackeville unterhielt er gute Beziehungen; 1601 gastierte dieser bei ihm in Frankfurt a. M. Die Truppe war, soweit wir aus den Ratsprotokollen, die sich mit ihr beschäftigen, sehen können, allgemein beliebt und geachtet; sie trat auch mit ganz anderen Mitteln auf als 1592; vor allem spielte sie jetzt durchweg in deutscher Sprache. Eine kleinere Truppe unter Blackreude und Theer löste sich zeitweilig von der Brownescheu los. Diese Teiltruppe ist wichtig durch das Repertoir, das von ihrem Auftreten in Nördlingen und Rothenburg o. T. erhalten ist. Ein anderer Teil des Ensembles war während der Wanderzüge Brownes in Süddeutschland unter Websters Führung in hessischen Diensten geblieben; von ihr zweigten sich wieder neue Truppen unter Machin und Reeve ab. Je mehr sie sich zersplitterten, desto mehr mußten sich natürlich die einzelnen Teile durch Zuzug neuer Mitglieder aus Deutschland ergänzen, so daß schließlich von den Engländern nicht viel mehr als der Name englisch war.

Im Winter 1606 07 war Browne wieder in Kassel, schied aber bald wegen Besoldungsstreitigkeiten aus. Noch in demselben Jahre übergab er die Leitung seinem jüngeren Genossen Green und kehrte nach England zurück. 1618 erschien er mit neuer Truppe und neuem Repertoir wieder in Deutschland und erlebte noch eine kurze Glanzzeit am Hofe des Winterkönigs. 1620 vertrieb ihn der Krieg vom Kontinent; seitdem ist seine Spur verschollen.

Der neue Prinzipal Green unternahm seit 1607 mit der Brownescheu Truppe weite Streifzüge durch ganz Deutschland von Utrecht bis Warschau, von Graz bis Kopenhagen. Im Winter 1607/08 ist die Truppe in Graz. Diese Episode ist wohl die Glanzzeit der E.K. in Deutschland. Besonders wichtig ist sie uns dadurch, daß wir das Grazer Repertoir Greens durch einen Brief, den die Erzherzogin Magdalena an ihren Bruder Ferdinand schrieb, genau kennen[a]).

[a]) Vgl. Meißner, Die englischen Komödianten in Österreich (Wien 1884). Daselbst ist der köstliche Brief der Erzherzogin vollständig abgedruckt. S. 76 ff.

Den Schwerpunkt seiner Tätigkeit verlegte Green in der Folgezeit nach dem Osten und fand namentlich an dem mit dem steirischen eng verschwägerten polnischen Hofe in Warschau wiederholt ehrenvolle Aufnahme. 1620 kehrte auch er, durch die Kriegswirren gezwungen, in die Heimat zurück. Sechs Jahre später erschien er jedoch wieder auf dem Kontinent und gab vom 1. Juni bis 4. Dezember in Dresden Vorstellungen. Die Truppe nannte sich, als sie in Köln um Spielerlaubnis nachsuchte, „bickelherings compagnia". Der Typus des Pickelhering ist nach dem Muster von Sackevilles Bouset und Spencers Stockfisch von Reinold geschaffen, der seit 1618 als Greens Genosse erscheint. Dieser Umstand sowie das uns erhaltene reichhaltige Dresdner Repertoir, in dem fast sämtliche Grazer Stücke wiederkehren, beweist, daß Green im wesentlichen noch seine alte Truppe bei sich hatte. Green verschwindet 1627 aus dem Gesichtskreise; Reinold führt die Truppe weiter und kündigt 1628 in Frankfurt a. M. sein letztes Auftreten in Deutschland an. Doch scheint es ihm mit dem rührselig gehaltenen Abschied nicht Ernst gewesen zu sein; die Truppe bleibt während des Krieges in Deutschland und hat am Dresdner Hofe einen ständigen Rückhalt. Sie fristet unter fortwährender Teilung und stetem Personalwechsel ein kümmerliches Dasein. Das englische Element schwindet vollständig, und schließlich auch der englische Name. Aus den „englischen" werden „hochdeutsche" Komödianten. Nach Beendigung des Krieges treten eine ganze Anzahl solcher Truppen ans Tageslicht. In ihren Repertoiren nehmen neben den Resten der Greenschen Tradition Stücke italienischen, niederländischen und spanischen Ursprungs immer mehr überhand[a]). Joris Jolliphus, der von 1649 bis 1660 in Deutschland erscheint, ist wohl der letzte englische Prinzipal. Schilling [1651 in Prag], Kaspar Stiller [1660 in Güstrow, vielleicht identisch mit Kaspar Stieler, dem Verfasser der geharnischten Venus[b]) und der Rudolstädter Festspiele[c])], Christian Bockhäuser [1660 in Lüneburg], Daniel Treu und Karl Paulsen

[a]) Das Paulsen-Velthensche Repertoir ist in Boltes „Danziger Theater", S. 104—122, zusammengestellt. Vgl. außerdem: Heine, Die deutsche Wanderbühne (Halle 1889), S. 3 und Anh., und Schwering, Zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland (Münster 1895), S. 65 ff.

[b]) Köster, Der Dichter der geharnischten Venus. Marburg 1897.

[c]) Höfer, Die Rudolstädter Festspiele und ihr Dichter, S. 138—140 (Probefahrten I).

(der „Prinzipal Karl" im deutschen Hamlet), aus deren Truppe die berühmte Velthensche Truppe hervorging, sind die deutschen Ausläufer des Greenschen Ensembles, so daß von Browne und Sackeville bis zu den Wandertruppen des 17. und 18. Jh.s eine ununterbrochene Tradition festzustellen ist.

Ganz unabhängig von der Browne-Greenschen und der Sackevilleschen Truppe taucht 1604 in brandenburgischen Diensten eine neue Truppe unter Führung des berühmten Prinzipals Spencer auf, durchzieht kreuz und quer ganz Deutschland, wird 1620 wegen unlauterer Geldgeschäfte des Führers in Berlin entlassen und verschwindet seitdem völlig. Diese Truppe ist für uns von höchstem Interesse durch die Beschreibung, die sich von der Bühne erhalten hat, auf der Spencer 1612 in Regensburg die „Türkische Triumphkomödie" aufführte.

Welcher Art waren nun die Darbietungen dieser wandernden Künstler?

Jedenfalls war die dramatische Seite ihrer Kunstübung nicht die einzige. Daß Musik und Akrobatik, Gesang und Tanz daneben eine beträchtliche, ursprünglich vielleicht sogar die Hauptrolle spielten, haben wir bereits bei der Kempschen und bei den Anfängen der Browne-Sackevilleschen Truppe gesehen. Der Teil der Brownescheu Truppe, der nach Brownes Rückkehr nach England in hessische Dienste getreten war, spielte 1595 in Schmalkalden. Bei dieser Gelegenheit wird berichtet, es sei einer „in Paul Merkerts Hof gesprungen und die Wand hinauf gelaufen" — jedenfalls ein kühnes Akrobatenstückchen. Browne wird 1597 in Kassel verpflichtet, Komödien, Tragödien und Spiele aufzuführen, „auch sowohl in Musica Vokali als Instrumentali wie auch in allen andern Sachen darinnen wir ihnen geübt, erfahren, unnd dienlich wissen, guttwillig und unverdrossen gebrauchen lassen". Überhaupt nehmen gerade am Kasseler Hofe die musikalischen Aufführungen einen breiten Raum ein. Die Truppe von Webster und Machin, die sich als die „hessischen Hofkomödianten" 1598 von Browne trennte, verdankt ihren musikalischen Leistungen allein ihre langjährige Stellung in Kassel[a]). 1605 erschienen Machin und Reeve mit 18 Personen, darunter 7 Musikern, in Frankfurt. Noch 1612 wird von dem Auftreten der hessischen Truppe in Nürnberg berichtet, sie hätten „im Halsprunner Hof

[a]) Herz, a. a. O. S. 38.

etliche schöne und zum Theil in Teutschland unbekante Comedien und Tragedien und darbei eine gute liebliche Musica gehalten, auch allerley wälsche Tänze, mit wunderlichem Vertrehen, Hupfen, hinder und für sich springen, Überwerfen und andern seltzamen Geberten getrieben, welchs lustig zu sehen". Von der Truppe, die 1601 in Münster in englischer Sprache spielte, heißt es: „si hetten bi sich vielle verschieden instrumente, dar si uf speleden, als luten, zitteren, fiolen, pipen und dergelichen; sie dantzeden vielle neuwe und froemmede dentze (so hir zu lande nicht gepruechlich) in anfange und ende der comedien". Theer und Blackreude gaben 1603 in Frankfurt „Comödien und Tragödien zusampst einer herrlichen und lieblichen Musica". In Graz spielten die Tänze, die Green vorführte, eine große Rolle. Die Erzherzogin Magdalena führte zu den Faschingsbelustigungen einen von ihr selbst eingeübten Reigen auf und freute sich besonders über den fachmännischen Beifall, den der gewandte Englische Komödiant ihrer Leistung zollte. 1615 lädt derselbe Green den Danziger Rat zu einer Probeaufführung ein, „das E. E. H. nicht alleine die actiones, sondern auch die liebliche Musicam undt andere kurzweilige sachen selbst ansehen". Auch bei Spencer ist die musikalische Seite vertreten. Seine Truppe besteht, wie ausdrücklich gesagt ist, aus 19 Komödianten und 15 Musikern, und in der Beschreibung seiner Regensburger Bühne ist die Rede von dem Theater, „darinnen er mit allerlei musikalischen Instrumenten auf mehr denn zehnerlei Weise gespielt" [a]).

Diese wenigen Beispiele, die sich aus der Zusammenstellung bei Goedeke II, S. 525—542, und den seitdem verschiedentlich veröffentlichten Nachträgen leicht vermehren lassen, mögen genügen, um die Bedeutung der musikalischen und gymnastisch-choreographischen Künste in den Darbietungen der E.K. darzutun. Die erhaltenen Texte bestätigen, wie wir später sehen werden, diese Beobachtungen und geben auch darüber Aufschluß, wie Musik und Tanz mit den dramatischen Darbietungen verbunden war.

Diese Dinge waren hier im Zusammenhange zu erörtern, da später immer wieder darauf zurückgegriffen werden muß. Betrachten wir, was für uns die Hauptsache ist, die Dramen, die die E.K. in Deutschland nachweislich zur Aufführung brachten, so fließen unsere Quellen recht spärlich, und von diesen nachweisbaren Stücken

---

[a]) Mettenleiter, Musikgeschichte Regensburgs (Regensb. 1866), S. 256.

ist in der Gestalt, wie sie die Engländer spielten, das wenigste erhalten. Von Browne wissen wir, daß er in Frankfurt 1592 Marlowesche Dramen und Stills „Gammer-Gurtons needle" und 1593 ein geistliches Drama von „Abraham und Lot" in englischer Sprache aufführte; ferner können wir es als erwiesen betrachten, daß Sackeville in Braunschweig die Stücke des Herzogs Heinrich Julius spielte. Reichlicher fließen die Nachrichten erst nach 1600. Aus dem Jahre 1603 ist uns ein Nördlinger und aus den Jahren 1604 und 1606 zwei Rothenburger Repertoirverzeichnisse der Theer-Blackreudeschen Truppe[a]) erhalten, die einen Rückschluß auf das Repertoir Brownes gestatten. Die drei Verzeichnisse sind hier nebeneinandergestellt.

Nördlingen.	Rothenburg I.	Rothenburg II.
1. Daniel in der Löwengrube.	1. Daniel in der Löwengrube.	
2. Keusche Susanna[b]).		2. Keusche Susanna.
3. Verlorene Sohn[c]).		3. Verlorene Sohn.
4. Ungehorsame Kaufmannssohn.		4. Ungeratene Kaufmannssohn.
5. Urteil Caroli.		1. Urteil Caroli von Burgund.
6. Pyramus und Thisbe[d]).	5. Pyramus und Thisbe.	
7. Romeo und Julitha[e]).		
8. Anabella[f]).	6. Anabella.	
9. Von Bozarhio, einem alten Römer[g]).		5. Von einem alten Römer.
10. Vincentius Ladislaus[h]).		6. Vincentius Ladislaus.
	2. Melone, Kg. v. Dalmatien.	
	3. Ludwig, Kg. v. Hispanien.	
	4. Celinde und Sedea.	

a) Über die Identität der Nördlinger und Rothenburger Truppe vgl. Trautmann in Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte 7, S. 60 ff., und Herz, a. a. O. S. 42 f.

b) Das Drama von Heinrich Julius oder von Samuel Israel (Goedeke II, S. 392).

c) Aus der Sammlung von 1620.

d) Zwischenspiel des Sommernachtstraums oder Drama von Samuel Israel (Goedeke II, S. 391).

e) Frühere Fassung des von Cohn hrsg. Dramas (Shakespeare in Germany).

f) Frühere Fassung des Danziger Dramas, hrsg. von Bolte, „Danziger Theater" (Litzmanns Theatergesch. Forschungen 12).

g) Stofflich verwandt mit Ayrers „altem Wucherer" und dem Pickelheringsspiel „von der schönen Maria" (auch bei Hans Sachs).

h) Drama des Herzogs Heinrich Julius in der Versbearbeitung von Elias Herlicius.

Indirekt läßt sich Brownes Repertoir noch vervollständigen. Im Jahre 1602 kam Browne dreimal nach Nürnberg. Unter den Dramen des Nürnberger Gerichtsprokurators Jakob Ayrer finden sich nun acht Dramen, welche sich, wenn auch nur mittelbar, auf englische Vorbilder zurückführen lassen. Es sind dies folgende Stücke[a]):

1. Mahomet II. (Opus theatricum Nr. IX). Entspricht Peeles verloren gegangenem Drama „The Turkish Mahomet and Hyrin the fair Greek"; eine deutsche Bearbeitung dieses Dramas wird als „türkische Triumphkomödie" in Spencers Repertoir genannt; vgl. unten S. 42.
2. Pelimperia (Op. th. Nr. XI). Bearbeitung einer verlorenen deutschen Fassung von Kyds „Spanish Tragedy"[b]).
3. König Eduard III. (Op. th. Nr. XXIV). Die Quelle ist Bandello; es ist jedoch sehr wahrscheinlich, daß Ayrer die Anregung zu seinem Drama durch eine Aufführung des pseudoshakespearischen „Edward III." erhielt.
4. Der König von Cypern und die Königin von Frankreich (Op. th. Nr. XXV). Eine Bearbeitung einer deutschen Fassung von Machins „Dumb Knight". Dieses englische Drama erscheint als „Philole [Philocles] und Mariana" in Spencers Repertoir; eine spätere Bearbeitung, „der stumme Ritter", aus dem Jahre 1669 (aus Paulsens Repertoir) ist von Bolte im „Danziger Theater" herausgegeben. An Stelle des Zwischenspiels in der englischen Vorlage fügte Ayrer das ebenfalls den E.K. entnommene Pickelheringsspiel vom wundertätigen Stein ein, das auch der Verfasser der Danziger Komödie übernahm[c]).
5. Die schöne Phaenicia (Op. th. Nr. XXVI). Auch hier mag eine Aufführung durch E.K. die Anregung gegeben haben. Das Stück entspricht dem Shakespeareschen Lustspiel „Viel Lärm um Nichts". Ayrers Quelle ist Mauritius Brandts Übersetzung von Belleforests Roman „Phoenicia",

---

[a]) Ayrers Dramen, hrsg. von Adalb. v. Keller im Lit. Ver. 76—80.

[b]) Schönwerth, Die niederländischen und deutschen Bearbeitungen von Thomas Kyds „Spanish Tragedy" (Berlin 1903), S. CXXVII.

[c]) Vgl. Bolte, Danziger Theater. Die Stoffgeschichte der Posse vom wundertätigen Stein ist hier eingehend erörtert S. 225—232.

der auf Bandellos Novelle zurückgeht, die auch Shakespeares Quelle war[a]).

6. Die zwei Brüder von Syracus (Op. th. Nr. XXVII). Entspricht der Shakespeareschen „Komödie der Irrungen".
7. Die schöne Sidea (Op. th. XXVIII). Dieses vielumstrittene Stück geht auf ein älteres englisches Drama zurück, das auch Shakespeares „Sturm" als Quelle diente. Vielleicht haben wir in „Celinde und Sedea" im ersten Rothenburger Repertoir eine Andeutung dieses verloren gegangenen Dramas[b]).
8. Von einem alten Wucherer (Op. th. XXIX). Im Nördlinger und zweiten Rothenburger Repertoir entspricht diesem Stück das Drama „von einem alten Römer". Dem Stoffe nach verwandt mit dem Spiel von der schönen Marina und dem alten Hahnrei in der Sammlung von 1620.

Diese acht Dramen gehen also teils mit Sicherheit, teils mit Wahrscheinlichkeit auf die E.K. zurück. Da sie der letzten Periode von Ayrers dichterischer Tätigkeit angehören, also zwischen 1600 und 1605 entstanden sind[c]), so liegt es nahe, daß das Auftreten Brownes im Jahre 1602 die Anregung gegeben hat; die genannten acht englischen Dramen müssen also zu Brownes Repertoir gehört haben. Die Tatsache, daß sich zwei von ihnen im Nördlingen-Rothenburger Repertoir wiederfinden, bestätigt diese Annahme. Zu diesen Stücken kommt noch das Estherdrama von 1620. Das Zwischenspiel dieses Dramas, das erst im Zusammenhang mit der Esther einen besonderen parodistischen Sinn erhält, benutzte Ayrer in seinem Eduard III.; wir müssen daher annehmen, daß er es auch im Zusammenhang mit der Esther kennen lernte[d]).

---

[a]) Bolte, Deutsche Verwandte von Shakespeares „Viel Lärm um Nichts", Shakespeare-Jahrbuch 21, S. 310—12, u. 22, S. 272 f. Daß Ayrer den Stoff nicht aus Bandello direkt schöpfte, sondern durch die E.K. damit bekannt wurde, folgt daraus, daß die komische Figur bei Shakespeare und Ayrer in den Grundzügen dieselbe ist, während sie bei Bandello ganz fehlt. Vgl. H. Grimm, Das Theater des Herzogs Heinrich Julius (Essays, S. 164).

[b]) Der Annahme Meißners, daß Ayrer Shakespeares Quelle sei, wird wohl niemand mehr zustimmen (Untersuchungen über Shakespeares Sturm, Dessau 1872, S. 1—16).

[c]) Vgl. unten S. 163.

[d]) Diesen Nachweis führt Tittmann, Schauspiele der Englischen Komödianten, S. XXIII.

Aus Spencers Repertoir sind uns dem Namen nach fünf Stücke bekannt, deren Aufführung in Nürnberg 1613 überliefert ist:

1. Philole und Mariana (vgl. ob. S. 40, 4);
2. Celido und Sedea (vgl. S. 40, 7);
3. Zerstörung von Troja („Destruction of Troy" bei Heurlowe);
4. Zerstörung von Konstantinopel (türkische Triumphkomödie, vgl. S. 42, 1. Auch 1611 in Königsberg und 1612 in Regensburg aufgeführt; Goedeke II, S. 534, 102 und 104. Herz, S. 73).
5. Vom Türken (Masons „The Turke").

Bemerkenswert ist, daß von den fünf namhaft gemachten Dramen drei bei Browne schon vorhanden waren. Da wir jedoch die übrigen Spencerschen Stücke nicht kennen, wäre es gewagt, hieraus einen Schluß auf die Übereinstimmung der Repertoire der beiden Prinzipale zu ziehen.

Am besten sind wir über Greens Repertoir unterrichtet, das aus dem Browneschen entstanden ist. Aus dem Briefe der Erzherzogin Magdalena [a]) kennen wir sämtliche in Graz 1608 aufgeführten Stücke. Bedeutend reichhaltiger ist sein Dresdner Repertoir von 1626 [b]); dazu kommen noch drei Stücke in der Sammlung von 1620, die wir, wie sich später ergeben wird, ebenfalls für Green in Anspruch nehmen müssen, im ganzen 36 Dramen (die Stücke 1—29 gehören dem Dresdner Repertoir an, die mit * bezeichneten außerdem dem Grazer Repertoir von 1608; Nr. 30—33 sind nur in Graz belegt, Nr. 34—36 stehen in der Sammlung von 1620):

1. Christabella (Bearbeitung eines verloren gegangenen englischen Dramas, das die Geschichte des Sir Eglamour of Artois behandelt; vgl. Herz, S. 126).
2. Romeo und Julietta (Shakespeare; eine handschriftliche deutsche Bearbeitung aus der zweiten Hälfte des 17. Jh.s, hrsg. von Cohn in „Shakespeare in Germany").
3. Amphitrion (unbekannten Ursprungs).
4. *Herzog von Florenz (Massingers „Great Duke of Florence". Herz bezweifelt die Identität des Grazer und Dresdner Dramas [a. a. O. S. 104]; nach Meißner, Englische Komödianten in Österreich, S. 100 ff., ist sie jedoch sehr wahrscheinlich).

---

[a]) Vgl. oben S. 35 Anm.

[b]) Zuerst veröffentlicht von Fürstenau, Dresdner Theater, 1. Bd. S. 96 f.

5. König von Spanien und Vicekönig von Portugal (Kyds „Spanish Tragedy"?).
6. Julius Caesar (Shakespeare).
7. Cryfella (Chettles „Patient Grissil" [Griseldis]).
8. Herzog von Ferrara (vgl. Nördlingen-Rothenburger Repertoir Nr. 8, stofflich verwandt mit Marstons „Parasitaster").
9. *Jemand und Niemand (1607 auch in Kassel aufgeführt; erhalten in der Fassung der Grazer Aufführung in einer von Green mit eigenhändig geschriebener Widmung versehenen Handschrift, hrsg. von Bischoff in den „Mitteilungen des historischen Vereins für Steiermark 1899". Die Sammlung von 1620 enthält eine stark abweichende Bearbeitung; beide gehen zurück auf ein anonymes englisches Drama „Nobody and Somebody with the true Chronical Historie of Elidure")[a].
10. König von Dänemark und König von Schweden (unbekannter Herkunft).
11. Hamlet (Shakespeare. Das uns erhaltene deutsche Hamlet-Drama stammt aus den letzten Jahrzehnten des 17. Jh.s; das Manuskript, das in Ekhofs Besitz war, ist verschollen. Den Bericht Ristis von der Aufführung eines Dramas vom Königssohn von England und der Königstochter von Schottland in Hamburg 1625 hat Litzmann mit überzeugenden Gründen auf eine Hamlet-Aufführung bezogen[b]).
12. Orlando furioso (Robert Greenes „Orlando furioso").
13. König von England und König von Schottland (erhalten in der Sammlung von 1620).
14. Hieronymus, Marschall in Spanien (Kyds „Spanish Tragedy").
15. Haman und Esther (Sammlung von 1620; vgl. oben S. 41).
16. Märtyrerin Dorothea (Massingers „Virgin Martyr").

---

[a] Über das Verhältnis der drei Fassungen vgl. Bischoff, a. a. O., und Herz, S. 115 f.

[b] Deutsche Rundschau 1892, S. 427 ff. Über die verschiedenen Hamletbearbeitungen vgl. vor allem: Creizenach, Bericht der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften 1887, S. 1—43; ders., Einleitung zur Ausgabe des deutschen Hamlet (Schauspiele der englischen Komödianten); Sarrazin, Thomas Kyd und sein Kreis, Berlin 1892 (weist Kyd den Urhamlet zu); ders., Anglia, N. F. 1, S. 117 ff.; Tanger, Shakespeare-Jahrbuch 23.

17. *Doktor Faust (Marlowe; schon von Browne 1592 in Frankfurt in englischer Sprache aufgeführt).
18. König von Arragonien (entweder Robert Greenes „Alphonsus, King of Arragon", oder der pseudoshakespearesche „Mucedorus").
19. *Fortunatus (erhalten in der Sammlung von 1620, Bearbeitung von Dekkers „Old Fortunatus").
20. Jude von Venedig (Bearbeitung von Shakespeares „Kaufmann von Venedig"; erhalten in einer Handschrift aus der 2. Hälfte des 17. Jh.s, als deren Verfasser Bolte den Schauspieler Christoph Blümel ermittelt hat[a]), hrsg. von Meißner, Englische Komödianten in Österreich).
21. Der behende Dieb (unbekannter Herkunft; Rhampsinit?).
22. *Herzog von Venedig (nach dem Grazer Repertoir „König von Cypern und Herzog von Venedig". Meißner identifiziert dieses Drama mit dem „Juden von Venedig"; nach Creizenach, Schauspiele der englischen Komödianten, handelt es sich jedoch um das Drama „Tugend- und Liebesstreit", das uns in einem Druck von 1677 erhalten ist. Stofflich verwandt mit Shakespeares „Was ihr wollt").
23. *Jude von Malta (Marlowe. Auch in Passau aufgeführt 1607).
24. Tragikomödie vom alten Proculo (unbekannter Herkunft).
25. Herzog von Mantua und Herzog von Verona (unbekannter Herkunft).
26. König Lear (Shakespeare. 1692 in einer Bearbeitung als Komödie mit versöhnlichem Ausgang in Breslau aufgeführt. Programm erhalten und abgedruckt bei Creizenach, Englische Komödianten, Anhang V).
27. Vom Gevatter (unbekannter Herkunft).
28. *Verlorene Sohn (auch in Passau 1607 aufgeführt. Erhalten in der Sammlung von 1620).
29. Graf von Augiers (unbekannter Herkunft).
30. Der König und das Goldschmiedsweib (Heywoods „Edward IV."; Bericht über die Aufführung in Graz 1607 in einem Briefe der Erzherzogin Maria Anna; vgl. Meißner, S. 74).

---

[a]) Shakespeare-Jahrbuch 22, S. 189 f.

31. Die fromme Frau von Antorf (Houghton und Days Drama „Friar Rush and the proud woman of Antwerp").
32. König Ludwig und König Friedrich von Ungarn (unbekannter Herkunft).
33. Der reiche Mann und arme Lazarus (John Bales, Bischofs von Ossory, verlorene Komödie „Lazarus rais'd from the dead"?).
34. Sidonia und Theagenes (Prosaauflösung von Gabr. Rollenhagens „Amantes amentes"; vgl. Reinh. Köhler im Shakespeare-Jahrbuch I, S. 408 ff. Erhalten in der Sammlung von 1620).
35. Julius und Hippolyta (verwandt mit Shakespeares Lustspiel „Die beiden Veroneser", mit dem es auf gemeinsamer Quelle beruht. In dem tragischen Ausgang scheint das deutsche Drama der ursprünglichen Gestalt näher zu kommen[a]). Erhalten in der Sammlung von 1620).
36. Titus Andronicus (erhalten in der Sammlung von 1620)[b]).

Dieses Repertoir bildet bis auf Velthen den eisernen Bestand der deutschen Wandertruppen. Reinold, der Greens Erbe antritt und in den dreißiger Jahren mehrfach in Dresden spielt, nimmt daneben nur wenige Dramen von offenbar nicht englischem Ursprung auf, und bei den späteren Truppen, bei den Freiberger Springern, bei Schilling in Prag 1651 usw. kehrt trotz des fortgesetzten Eindringens des spanischen und italienischen Elements und der durch Gryphius und Lohenstein vertretenen deutschen Alexandrinertragödie nach holländischen Vorbildern immer der alte Bestand von 1626 wieder[c]).

---

[a]) Zupitza im Shakespeare-Jahrbuch 23, S. 1—17. Herz, S. 119.

[b]) Über den Stoff vgl. Schroer, Über Titus Andronicus, Marburg 1891. Creizenach, Einleitung zum Titus Andronicus in „Schauspiele der englischen Komödianten".

[c]) Zu diesem Repertoir der E.K. kommen noch verschiedene Dramentitel, die in gelegentlichen Berichten erhalten sind: 1604 bringen in Nordhausen E.K. Romeo und Julie in deutscher Sprache zur Aufführung (Meißner, Englische Komödianten in Österreich, Shakespeare-Jahrbuch 19); in Nördlingen erscheint 1605 ein Drama vom Propheten Jona; in Danzig führen 1615 zwei Konkurrenten Spencers, Dirnius und Freyenbott, sieben Dramen auf, darunter eins von David und Bathseba (nach Boltes Vermutung das Drama von Ambrosius Pape). Im September und November 1603 wird ein Susannendrama in Stuttgart von der Truppe des englischen Gesandten Spencer aufgeführt; welches Drama das war, läßt sich natürlich nicht entscheiden.

§ 8. Kritik der Quellen.

Das Graz-Dresdner Repertoir ist für uns von unschätzbarem Werte. Hier zeigen sich die E.K. zum letztenmal in ihrer Eigenart; von ihren Stücken kann nur ein einziges, Sidonia und Theagenes, mit Sicherheit auf ein nicht-englisches Vorbild zurückgeführt werden, bei den übrigen ist die englische Abstammung erwiesen oder doch im höchsten Maße wahrscheinlich. Mit Greens Scheiden aus Deutschland verlieren die E.K. ihre charakteristischen Eigenheiten, und die englischen, romanischen und deutschen Elemente verschmelzen zu der Einheit der „hochdeutschen" Wandertruppen. Wir dürfen infolgedessen bei der Betrachtung der Bühnenkunst der E.K. nicht über das Jahr 1626 hinausgehen.

Von den Dramen der E.K. sind uns verhältnismäßig nur wenige erhalten, und auch von diesen wenigen gehören eine Anzahl in den uns vorliegenden Bearbeitungen der zweiten Hälfte des 17. Jh.s an. Die englischen Dramen, die den in Deutschland gespielten Stücken als Quellen dienten, kommen für unsere Untersuchung nicht in Betracht; wir brauchen nur einen Blick auf den shakespeareschen und deutschen Titus Andronicus zu werfen, um uns des himmelweiten Unterschiedes der fratzenhaften deutschen Verzerrungen von den englischen Urbildern bewußt zu werden. Wir dürfen uns daher nur an die in Deutschland und in deutscher Sprache überlieferten Dramen halten[a]).

Die demgemäß heranzuziehenden deutschen Stücke lassen sich fast alle auf das Greensche Repertoir zurückführen. Das älteste ist das Drama von „Jemand und Niemand" in der von Bischof herausgegebenen Grazer Fassung (s. ob. S. 43 Nr. 9). Die nächste Quelle ist die bereits mehrfach erwähnte Sammlung von „engelischen Comedien und Tragedien", die in Leipzig bei Gottfried Grosse 1620 in erster, 1624 in zweiter Auflage erschien. Sie enthält außer zwei Pickelheringspossen und fünf Singspielen acht Tragödien und Komödien, nämlich:

1. Von der Königin Esther und dem hoffärtigen Haman.
2. Vom verlorenen Sohn.
3. Von Fortunato.

[a]) Einige Ausnahmen rechtfertigen sich selbst (Pelimperia).

4. Von eines Königs Sohn aus England und des Königs Tochter aus Schottland.
5. Von Sidonia und Theagene.
6. Von Jemand und Niemand.
7. Von Julio und Hippolyta.
8. Von Tito Andronico und der hoffärtigen Kaiserin.

Von diesen Dramen kommen Nr. 1—4 und 6 im Dresdner Repertoir Greens vor. Den Nachweis, daß die Sammlung aus der Greenschen Truppe hervorgegangen ist, hat Creizenach geführt (Schauspiele der englischen Komödianten, Einl., S. XCIV f.) und Herz neuerdings bestätigt (a. a. O. S. 116). Der Pickelhering, jener von Greens Genossen Reinold geschaffene Typus der komischen Figur[a]), der in der Sammlung eine Hauptrolle spielt, hat infolge der exponierten Stelle des Namens auf dem Titelblatte dem ganzen Buche den Namen gegeben; 1626 wird in Bautzen auf dem Gymnasium die Komödie vom König in England und König in Schottland „aus dem Pickelhering" aufgeführt. Wir gehen wohl nicht fehl in der Annahme, daß die Veröffentlichung der Sammlung mit Greens Weggange aus Deutschland 1620[b]) in Zusammenhang steht. Da der Prinzipal nicht mehr selber in Deutschland bleiben konnte, hinterließ er wenigstens eine Auswahl der beliebtesten seiner Stücke, damit sie „gar leicht daraus Spielweiß widerumb angerichtet werden" könnten, wie es auf dem Titelblatte heißt. „Sidonia und Theagenes" ist, wie wir bereits bemerkten, das einzige Stück in dieser Sammlung, das nicht englischen Ursprungs ist, sondern auf Rollenhagens „Amantes amentes" zurückgeht, das allerdings, wie die komischen Figuren Hans und Aleke (die dem Cnemon und der Aleke bei den E.K. entsprechen), zur Genüge beweisen, selbst erst unter dem Einfluß der E.K. entstanden ist. Wie beliebt dieses Drama war, zeigt die große Anzahl von Ausgaben, in denen es erschienen ist; Goedeke kennt allein deren sechs. So ist es zu verstehen, daß es die E.K. etwas ummodelten und in ihr Repertoir aufnahmen. Das Drama scheidet aus unserer Betrachtung aus, da es in bühnentechnischer Hinsicht durchaus die Bühne des Schuldramas voraussetzt. Interessant ist es insofern, als es eben beweist, daß die E.K. sich den deutschen Verhältnissen anpaßten und nicht bloß englische Stücke auf englischer

[a]) Vgl. oben S. 36.
[b]) Vgl. oben S. 36.

Bühne spielten. Die übrigen sieben Dramen sind für unsere Untersuchung die Hauptquelle. Mit Vorsicht sind jedoch die sonstigen einzeln überlieferten Stücke zu benutzen, die noch aus dem Kreise der E.K. stammen, weil die auf uns gekommenen Fassungen einer späteren Zeit angehören, in der schon wieder andere Einflüsse sich geltendmachten und auf die alten Dramen nachhaltig einwirkten. Es sind dies:

1. Der Jude von Venedig (vgl. oben S. 44 Nr. 20).
2. Tugend- und Liebesstreit (S. 44 Nr. 22).
3. Hamlet (S. 43 Nr. 11).
4. Romeo und Julietta (S. 42 Nr. 2).
5. Der stumme Ritter (S. 40 Nr. 4).
6. Tiberius und Anabella (S. 43 Nr. 8).
7. Kunst über alle Künste, ein böses Weib gut zu machen (1672 erschienen, eine Bearbeitung einer verlorenen deutschen Fassung von Shakespeares „Zähmung der Widerspenstigen", die bereits vor 1658 existiert haben muß. Hrsg. von Reinh. Köhler, Berlin 1864; hier ist der Stoff durch die dramatische Literatur des 17. Jh.s [Chr. Weise, Die böse Katherine] verfolgt).
8. König Lear (erhalten ist nur das ausführliche Programm der Aufführung in Breslau 1692; vgl. oben S. 44 Nr. 26).

Gänzlich auszuscheiden für die Kritik der Bühnenverhältnisse sind dagegen die sechs Dramen, die (mit zwei Singspielen) 1630 unter dem Titel „Liebeskampf" als zweiter Teil der englischen Tragödien und Komödien bei Grosse in Leipzig erschienen. Diese Sammlung enthält kein einziges englisches Stück, sondern die darin vereinigten Dramen sind teils italienischen Ursprungs, teils sind sie aus allen möglichen gangbaren Motiven zusammengetragen. Der Charakter der Sammlung ist romanisch, nicht englisch[a]). Die italienische Schäferdichtung klingt aus ihr wider; aus Stoffwahl, Namengebung der Personen, besonders der Benennung der lustigen Person, aus dem Gesamttitel Liebeskampf und den Titeln der einzelnen Stücke; sie tritt deutlich zutage in den verschiedenen Motiven sowie in der ganzen sprachlichen und stilistischen Behandlung. Außer den beiden Singspielen sind es folgende Dramen:

---

[a]) Vgl. die ausführliche Untersuchung von Creizenach, Schauspiele der englischen Komödianten, Einleitung, Kap. VI.

1. Comödia von der Macht des kleinen Knaben Cupidinis.
2. Von Aminta und Silvia (Taſſos Aminta!).
3. Von der Probe getreuer Liebe.
4. Von König Mantalors unrechtmäßiger Liebe.
5. Tragicomedia (ohne weiteren Titel).
6. Tragödia vom unzeitigen Vorwitz.

Conrad Höfer hat die Vermutung ausgeſprochen, daß der Liebeskampf von einem Verfaſſer thüringiſcher Abkunft herrühre, und zwar ſind es ſprachliche Gründe, die er hierfür ins Feld führt[a]). Ich glaube dieſem Thüringer nicht nur die uns vorliegende Textredaktion, ſondern überhaupt die Erfindung uud Abfaſſung der Dramen zuſchreiben zu müſſen. Weder in Greens noch in ſonſt einem Repertoir der E.K. kommt ein Stück vor, das ſich auch nur vermutungsweiſe mit einem Drama des Liebeskampfes identifizieren ließe; erſt 1632 erſcheint bei Reinold in Dresden eine „Comödie, wo den Kindern Pappe eingeſchmiert wird", was ſich — vielleicht! — auf den König Mantalor beziehen kann, wo dieſer Scherz im Zwiſchenſpiele Pickelherings vorkommt, und erſt bei den deutſchen Wandertruppen finden wir im Repertoir des Prinzipals Treu in München 1681—85 den Titel eines Dramas „Die Liebesprobe"[b]). Um den Liebeskampf irgendwo unterzubringen, ſetzt ihn Herz in Beziehung zu der nach dem Dreißigjährigen Kriege in Deutſchland auftauchenden Truppe des Joris Joliphus — eine ſehr gewagte Behauptung, für die er auch keinen ſtichhaltigen Beweis beizubringen vermag[c]). So gewinnt die Annahme an Wahrſcheinlichkeit, daß die Stücke des Liebeskampfes mit zum Repertoir der E.K. gehört haben, und daß der Verfaſſer oder richtiger Kompilator ihnen die Bezeichnung „anderer Theil der Engliſchen Comödien und Tragödien" nur deshalb gab, um ihnen einen beſſeren Abſatz zu verſchaffen. Außer den beiden hinzugefügten Singſpielen und den ſchmutzigen Pickelheringszoten hat das Buch nichts Engliſches an ſich. Als Green 1620 Deutſchland verließ, wurden eine Anzahl ſeiner Dramen gedruckt; nach ſeiner Rückkehr 1626 konnte er und ſeine Truppe an einer Fortſetzung des erſten Bandes kein Intereſſe mehr haben.

---

[a]) Höfer, Die Rudolſtädter Feſtſpiele und ihr Dichter, Anhang 2 (Köſters Probefahrten, 1. Bd.).

[b]) Herz, a. a. O. in den Repertoiren S. 67—70. (Auch bei Creizenach, Engliſche Komödianten, Einleitung S. XXVI ffl.)

[c]) Herz, S. 61.

Unsere Annahme wird durch die Betrachtung der Bühne, welche die Dramen des Liebeskampfes voraussetzen, bestätigt. Wir haben nämlich hier nicht nur eine der englischen entsprechende, sondern eine Weiterbildung der italienisch-humanistischen Terenz-Bühne vor uns. Wir müssen hier auf die in § 3 behandelten Verhältnisse dieser Bühne zurückgreifen und einen Blick auf ihre Weiterentwicklung werfen. Als Charakteristikum sahen wir die Vermeidung von Interieurszenen infolge der Forderung, daß das ganze Drama auf der Straße vor sich gehen müsse, während die „scenae, umbracula seu absconsoria" die Häuser der agierenden Personen darstellten, und erkannten auch an der klassischen Stelle in Greffs „Osterspiel", zu welchen Unzuträglichkeiten diese Praxis führen mußte. Die Bühne der römischen Komödie des Plautus und Terenz hatte das Vorbild abgegeben; je mehr sich aber das deutsche Schuldrama von seinem Urbilde entfernte, um so mehr mußte die ursprüngliche Bedeutung der Bühne verblassen und das Bühnenfeld, das die Straße im Gegensatz zum Hause vorstellte, zur Neutralbühne werden. Es geschah dies gewiß unter dem Einfluß des Meistersängerdramas, dem sich das Schuldrama trotz der zwischen beiden bestehenden Gegnerschaft nicht ganz zu entziehen vermochte. Beispiele für das Zusammenfließen des Schul- und Bürgerdramas fanden wir bereits verschiedentlich in Sachsen, in Süddeutschland und in der Schweiz[a]); in Magdeburg gehörte Gabriel Rollenhagen, der Verfasser von „Amantes amentes", der Meistersängerzunft an; Ad. Puschmann war Schullehrer und Meistersänger in Einer Person. So entwickelte sich die Bühne des immer volkstümlicher werdenden Schuldramas dahin, daß zwar die „scenae" der Rückwand mit ihren Vorhängen blieben, das Bühnenfeld selbst dagegen einen neutralen Charakter annahm. Diese Bühne setzt das von den E.K. übernommene Drama Rollenhagens voraus.

Eine eigenartige Weiterbildung erfuhr die Terenz-Bühne im Stammlande Italien[b]). Wir haben von den glänzenden Aufführungen klassischer Komödien in italienischer Sprache in Rom gesprochen[c]). Von der Übersetzung zur selbständigen Nachbildung

---

[a]) Vgl. oben S. 17—19.

[b]) Zu dem Abschnitt vgl. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas II, 2. Buch.

[c]) Vgl. oben S. 12.

war natürlich nur ein Schritt, der denn auch bald getan wurde. So entstand in Italien als Nachahmung der römischen Komödie eine Gattung des komischen Volksdramas, die Commedia erudita, die die Bühne des 16. Jh.s beherrschte. Sie nahm bald typische, schablonenhafte Formen an und erstarrte in ihnen bis zur Commedia dell' arte, der Stegreifkomödie, die mit denselben traditionell gewordenen Personen und Intrigen hundertmal dasselbe, nur mit anderen Worten, vorführte und erst von der Oper, die sich aus den Intermedien (Intermezzos), den musikalischen Zwischenspielen der ernsten Dramen, entwickelte, abgelöst wurde. Die italienische Renaissancetragödie entstand unter denselben Bedingungen, trat jedoch hinter der Commedia erudita wesentlich zurück. Daß sich aus der römischen Komödie in Italien ein lebenswarmes Volksdrama, in Deutschland ein trockenes Schuldrama entwickelte, liegt in der grundsätzlichen Verschiedenheit des italienischen und deutschen Humanismus begründet. Neben der Volkskomödie entstand aus den italienischen Hirten- und Bauernspielen im 16. Jh. das Schäferspiel, das in Tassos „Aminta" 1573 und vor allem in Guarinis „Pastor fido" 1585 seinen Höhepunkt erreichte[a]) und in der Entstehungsgeschichte der Oper neben den Intermedien als ein wesentlicher Faktor in Betracht kommt. Hinsichtlich der Bühnenverhältnisse ist das Schäferdrama von der Commedia dell' arte nicht verschieden. Bei beiden herrscht zunächst die Terenz-Bühne des Pomponius[b]). Eine bedeutungsvolle Neuerung finden wir zuerst 1508 in Ferrara. In einem Briefe Bernardino Prosperis an Isabella d'Este ist in dem Bericht über eine Aufführung am Hofe die Szenerie eingehend beschrieben. Sie wird genannt „una contracta et prospectiva di una terra cum case, chiesie, campanili et zardini". Wir finden also hier statt der einfachen Rückwand einen perspektivisch gemalten Szenenabschluß, und damit war der entscheidende Schritt zur endgültigen Gestaltung der modernen Bühne getan[c]). Diese Anwendung einer perspektivischen Szenerie steht jedoch in dieser Zeit noch vereinzelt da; im allgemeinen blieb es bei dem pomponianischen Typus noch lange Zeit.

Im 16. Jh. nun brachten italienische Schauspieler die Commedia

---

[a]) Creizenach, Geschichte des neueren Dramas II, S. 359 ff.

[b]) ibid. S. 296 sind noch mehrere Beispiele dieser Bühneneinrichtung angeführt.

[c]) ibid. S. 298, und Flechsig, a. a. O. S. 22—23.

dell' arte und das Schäferdrama nach Deutschland. Schon früh tauchten sie in Süddeutschland auf; 1549 wurde eine italienische Gesellschaft in Nürnberg abgewiesen[a]), 1568—69 spielte eine italienische Truppe, die „comici gelosi", in Linz und Wien, 1582 kamen „Komödianten von Ravenna" sogar bis nach London[b]). Im 17. Jh. wurde dann der Einfluß des italienischen Dramas nachhaltiger. Eilger Mannlich übersetzte 1619 den „Pastor fido" ins Deutsche. Die ihrer Entstehung nach so eng verwandten Bühnen, die des späteren deutschen volkstümlichen Schuldramas, wie es durch Rollenhagen vertreten ist, und die der italienischen Komödie verschmolzen nun zu einem festen Typus, der zur englischen Bühne in Gegensatz trat, und für den die Vorhänge, die die „scenae" in der Rückwand gegen das Proszenium, die eigentliche Bühne, abschließen, charakteristisch sind. Diese Vorhänge konnten nun zurückgeschlagen werden und so die scena, der „innere Schauplatz" bei Rist und Gryphius, in das Bühnenfeld mit hineinbezogen werden. Schon die griechische Tragödie kannte diesen Effekt. Hier wurde nicht selten die mittlere der drei Türen der Bühnenrückwand geöffnet, um die Vorgänge im Innern des Palastes den Zuschauern sichtbar zu machen. Bei Plautus, Terenz und Seneca wird der Szenenvorhang („siparium" im Gegensatz zu „aulaeum", das den Hauptvorhang der Bühne bedeutet) zurückgeschlagen, um die „scena", die für gewöhnlich im „absconsorium" ist, zu eröffnen. Dieses unstreitig sehr wirksame Bühnenmittel übernahmen die Rederijker in Holland zur Darstellung der „Vertooningen", der lebenden Bilder, in ihren Dramen[c]); sogar den späteren Mysterien war er nicht unbekannt[d]). Jost van den Vondel, der Klassiker der holländischen Bühne, wendete es ebenfalls an; von ihm übernahm es Andreas Gryphius und das deutsche Kunstdrama des 17. Jh.s. Auf der Bühne des aus der Terenz-Bühne hervorgegangenen Volksdramas in Deutschland wurde

[a]) Vgl. oben S. 17.

[b]) Meißner, Englische Komödianten in Österreich, S. 56/57; Shakespeare-Jahrbuch 19, S. 113 f. Herm. Grimm in seinen „Essays" (vgl. oben S. 41 Anm. [a]) und Proelß in seiner „Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst" sind geneigt, den Einfluß der Italiener auf das englische Drama zu überschätzen. Italienische Truppen in England blieben immerhin vereinzelte Erscheinungen, und die Übereinstimmungen in der komischen Figur sind zum großen Teil auf das gemeinsame Vorbild, nicht auf Entlehnung zurückzuführen.

[c]) Creizenach, Geschichte des neueren Dramas III, S. 457.

[d]) Vgl. oben S. 3.

es durch die italienischen Truppen heimisch. An die alte Fünfzahl der Szenen hielt man sich längst nicht mehr; ihre Zahl richtete sich nach dem jeweiligen Bedürfnis. In demselben Maße nun, wie das Bühnenfeld neutralen Charakter annahm, mußte auch die Szena, die ursprünglich als das Innere des Hauses gedacht war, immer mehr neutralen Charakter annehmen. Die Folge davon war, daß an Stelle der verschiedenen Szenen eine einzige trat, die durch einen Vorhang von dem eigentlichen Bühnenfelde getrennt war. So entstand um die Mitte des 17. Jh.s der Zwischenvorhang, den man so lange irrtümlich der altenglischen Bühne und den E.K. zugeschrieben hat. Diese Bühne ist die nach dem Dreißigjährigen Kriege in Deutschland übliche, die insbesondere von den Wandertruppen übernommen wurde. Von jetzt an erscheint der Zwischenvorhang auch in den Bühnenanweisungen der Texte. Im „Juden von Venedig" spielt die fünfte Szene auf der Straße zwischen dem Juden und Pickelhering. Dieser, der Diener des Prinzen von Cypern (also des Antonio bei Shakespeare), will dem hartherzigen Juden mit dem Messer zu Leibe gehen. Hier sagte die szenische Anweisung: „die Innere Scena eröffnet sich, sietz der Herzog, Florello, Santinelli und Grimelli zu gericht". In dem lateinischen Jesuitendrama „Zeno" von Josephus Simon (gedruckt 1656) ist der Kaiser durch ein Traumbild erschreckt worden und will sich bei dem Magier Auskunft verschaffen. Die Bühnenanweisung lautet hier: „Zeno accedit ad astrologum. Reducto sipario apparet Magi officina nigris convestita." In Rists „friedwünschendem Deutschland" und in Gryphius' „Karl Stuart" wird ebenfalls das Öffnen und Schließen des „inneren Schauplatzes" verlangt. Daß aber an solchen exponierten Stellen in den Texten der Zwischenvorhang ausdrücklich erwähnt ist, während sonst in den Stücken nicht davon die Rede ist, das eben beweist uns, daß die Annahme von einem regelmäßigen Wechsel der Szenen auf der Vorder- und Hinterbühne wenigstens für die ältere Zeit unrichtig ist, und daß stets nur an den Stellen, wo die Bühnenanweisungen es ausdrücklich verlangen, die sonst verschlossene „scena" der alten Bühne geöffnet und ins Stück hineinbezogen wird. Auf der Bühne der E.K. ist eine derartige Ausnutzung der Szene nicht bekannt[a]). Die sehr interessanten Bühnenverhältnisse des späteren

[a]) Brodmeier nimmt es allerdings auch für die englische Bühne an, vermag jedoch keine stichhaltigen Beweise anzuführen (a. a. O. S. 62).

17. Jh.s ins einzelne weiter zu verfolgen, geht über unsere Aufgabe hinaus.

Diese deutsch-italienische Bühne nun, deren Typus hier festgestellt ist, finden wir in den Dramen des Liebeskampfes. Nirgends ist hier eine Szenenfolge, die auf einen Wechsel der Bühnenfelder schließen ließe; überall herrscht dieselbe Technik wie im Meistersängerdrama mit einem durchaus neutralen Bühnenfelde. Die „Scena" hinter der Bühne wird, ganz im Gegensatz zu der Sammlung von 1620, in den Anweisungen oft erwähnt; Tragik. IV, 1: „Mohron kucket zur Scenae heraus"; ibid. IV, 3: „Hier muß einer ein wenig gar sachte in der scene singen"; ibid. V, 4: „Hier muß ein Gehau in der Scena sein, darein Rosalina redet", usw. Im „König Mantalor" werden die Scenae verschiedentlich in der oben angegebenen Weise ins Stück hineinbezogen. Galathea wird vor die Leiche ihres Geliebten, dessen Tod ihr vorgespiegelt werden soll, geführt. Eine kunstvoll angefertigte Figur mit abgeschlagenem Haupte ist in einer Totenkammer verborgen. Die Bühnenanweisung sagt: „Pannus ziehet einen [nicht ‚den'] Vorhang auf, hinter welchem Arpilior stehet, doch oben mit dem Kopf vermacht, daß man denselbigen nicht sehen kann, auf der Erde muß aber ein gemachter Kopf liegen." Dasselbe wiederholt sich mit Arpilior, dem die angebliche Leiche der Galathea auf gleiche Weise vorgeführt wird. Im nächsten Akte will der Ritter Florisel den Betrug aufdecken: „er gehet nach den Vorhängen — ziehet die Vorhänge auf, besiehet die Köpfe". Es ist also hier ausdrücklich das Vorhandensein von mehreren Vorhängen bezeugt; also ist in diesem Drama noch nicht die eine Hinterbühne an Stelle der alten „scenae" getreten. Noch einmal wird im „Mantalor" im Zwischenspiel des Schambitasche der Effekt des Öffnens des Vorhangs angewendet. In V, 2 lautet die Bühnenanweisung: „Schambitasche will abe gehen, zeucht den Vorhang auf, da sitzet die Frau und Victor zusammen schlaffent, haben einander in die Arm geschlossen, und die Mäuler beisammen."

Daß wir hier nicht die englische Bühne vor uns haben, dürfte somit keinem Zweifel unterliegen. Wenn wir nun diese Beobachtung mit Creizenachs literarischer Würdigung des Liebeskampfes und mit Höfers sprachlicher Untersuchung zusammenstellen, so dürfen wir wohl die Behauptung als erwiesen betrachten, daß die Sammlung von 1630 mit den E.K. nichts zu tun hat und nur ihren Einfluß

in Hinsicht auf die literarische und ästhetische, oder vielmehr unästhetische Seite zeigt, in derselben Weise etwa, wie sie Höfer für die Rudolstädter Festspiele Kaspar Stielers nachgewiesen hat[a]). Nur insofern ebendieser Einfluß in den Dramen in die Erscheinung tritt, ist auch der Liebeskampf als Quelle für die theatralische Kunst der E.K. mit heranzuziehen[b]).

Zu den hier als verwendbar für unsere Untersuchung festgestellten Dramen kommen schließlich noch die Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig. Da aber die Annahme, daß die Bühne der E.K. und die des Herzogs identisch seien, bei aller Wahrscheinlichkeit immer noch des Beweises aus den Stücken selbst bedarf, ziehen wir hier den streng empirischen Weg der Untersuchung vor und betrachten die Bühne des Herzogs erst dann, wenn wir den Typus der Bühne der E.K. nach den unmittelbaren Quellen selbst festgestellt haben.

§ 9. Verschiedenheit der Leistungen infolge der Abhängigkeit von den gegebenen Verhältnissen. Spiellokal.

Die Ausgestaltung der Bühne der E.K. war schon durch die äußeren Verhältnisse in gewisse Schranken gewiesen. Durch die ruhelosen Wanderzüge, die sie in ganz Deutschland herumführten

---

[a]) Die Rudolstädter Festspiele, S. 126—128.

[b]) Im Jahre 1670 erschien in Frankfurt die „Schaubühne Englischer und französischer Comödianten". Diese Sammlung enthält neben einer Anzahl Dramen von Molière, Quinault, Thomas Corneille, Donneau und Boisrobert aus der Sammlung von 1620 die Dramen: „Sidonia und Theagenes", „Pickelhering mit dem Stein", „Fortunatus", „Esther", „der verlorene Sohn", und aus dem Liebeskampf: „Mantalor", „Aminta und Silvia", „Macht Cupidinis". Die Stücke sind mit ganz unwesentlichen, meist nur orthographischen Änderungen aus den alten Ausgaben abgedruckt. Das Drama „die großmütige Taliclea" in derselben Sammlung ist unbekannter Herkunft; die Sprache weist in die zweite Hälfte des 17. Jh.s; die dramatische Technik läßt auf einen engen Anschluß an eine epische Quelle schließen; die Intrige ist aufgebaut auf dem in der romanischen Literatur bis zum Überdruß ausgebeuteten Motiv der Ähnlichkeit von Bruder und Schwester und der Verkleidung des Mannes als Mädchen, des Mädchens als Mann (vgl. Bibbienas „Calandria", Stielers „Vermeinter Prinz", „der Tugend- und Liebesstreit", usw.). Etwas Neues für die Kritik der E.K. bietet die Sammlung nicht.

und sie meist nur wenige Tage, selten mehrere Wochen, ausnahmsweise mehrere Monate lang an einem Orte sich aufhalten ließen, wurde eine gewisse Einfachheit ihrer Bühne, Requisiten und des sonstigen Materials, vor allem auch eine außerordentliche Anpassungsfähigkeit notwendiges Erfordernis. Nur von einem Orte, nämlich von Kassel, wissen wir, daß den E.K. im J. 1605 ein festes Schauspielhaus, das Ottonium, errichtet wurde. Von allen anderen, Wolfenbüttel nicht ausgenommen, dürfen wir annehmen, daß es den E.K. oberstes Prinzip sein mußte, sich stets nach der Decke zu strecken.

Als Spiellokale — Vorstellungen auf dem Marktplatz usw. sind nirgends nachweisbar — standen ihnen dieselben Räume zur Verfügung wie den Schülern und Handwerkern mit ihren Komödien[a]. In Ulm z. B. ist es regelmäßig das Schuhhaus, in Memmingen der Salzstadel, in München das Rathaus, in Nürnberg gewöhnlich der Heilsbrunner Hof; doch spielen sie gelegentlich auch im Augustinerkloster, wo ihnen 1600 eine „bünn" hergerichtet wird[b]. In Danzig spielen die E.K. im Fechthaus. Diese Räume wurden den Truppen von den städtischen Behörden angewiesen. In Frankfurt dagegen müssen sie selbst das Spiellokal mieten und spielen anfangs in der Sanduhr in der Fahrgasse, später im Wolfseck. Ebenso muß Spencer in Regensburg selbst für das Lokal sorgen. In Elbing fanden Vorstellungen in reichen Bürgerhäusern statt. Wo die E.K. in höfischen Diensten standen, spielten sie natürlich auf dem Schlosse: in Wolfenbüttel, in Graz, in Warschau, in Dresden. Sogar die Kirchen werden bisweilen dazu benutzt. Am Hofe des Herzogs Philipp Julius von Pommern-Wolgast beschwert sich die Geistlichkeit energisch über die Hergabe des Gotteshauses zu den schmutzigen Pickelheringszoten[c] — was man ihr wahrlich nicht verdenken kann.

Ein Blick auf die überlieferten Rechnungen und Kostenaufstellungen läßt einen sicheren Schluß auf die Verschiedenheit der Verhältnisse zu. Am hessischen Hofe erhalten die Engländer 1598 bei ihrem Weggange außer 300 fl. Verehrung und 20 Tlr. Reise-

---

[a]) Die archivalischen und sonstigen Quellen sind bei Goedeke II, § 168 zusammengestellt (vgl. hierzu Anm. auf S. 33).

[b]) Vgl. Hampe, a. a. O. S. 256 Nr. 227.

[c]) Meyer, Englische Komödianten am Hofe des Herzogs Philipp Julius. Shakespeare-Jahrbuch 38, S. 196 ff.

geld noch für Dielen und Gerüst 5 Tlr., für sechs Ellen weißes wollenes Tuch 2 Tlr., für weiße „Geckskleider" 4 Tlr.

Ganz anders klingt die Nachricht aus Danzig, wo Green 1615 für den Aufbau der Gerüste 100 Mark zahlen muß. Machin und Reeve müssen 1605 in Frankfurt v. M. 46 Gulden Miete für Hof und Platz und 10 Gulden für Auf- und Abschlagen des Gerüstes entrichten. Glänzend war die Ausstattung der „Türkischen Triumphkomödie" auf Spencers Bühne in Königsberg 1611. Der Aufwand für die Kostümierung allein überstieg die Summe von 1000 Mark. In einem Schreiben des Kurfürsten Johann Sigismund an die verordneten Oberräte zu Königsberg ist von diesen Kostümen die Rede. Daselbst heißt es:

> Aldieweil wir .... gerne unsere Instrumentisten und Komoedianten gekleidet sehen möchten, So ist unser gnedigstes Begehren, mit Befehl, ihr wollet nach beigefügter designation beider Zettel, uff gemein weiß englisch tuch, und schwarzen seidenen Schnuren, zu Mentel, Hosen und Wammes einen Uberschlag machen lassen, und nicht allein, so viel gemein Englisch weiß Tuch und die schwarze seidene Schnure, mittel arth, nebenst aller anderer Zubehör an futter, samt gestrickten weißen Strumpfen als sichs uf vorgezeichnete Personen erstrecket, besondern auch dessen noch uf fünf oder sechs Personen ubermaß zu solcher behuf ungesaumbt anhero schicken, damit ihnen solche Kleidung alhier zur rechten Zeit können gefertigt werden, wie wir dann zu dem Ende unsere Hofschneider albereit herausgefordert[a]).

Dasselbe Drama wurde in der gleichen Ausstattung 1612 in Regensburg aufgeführt, wo für die Vorstellung ein vornehmes Bürgerhaus zum Spielen hergerichtet wurde, was einen Kostenaufwand von 135 fl. erforderte. Spencers Truppe scheint überhaupt alle anderen an äußerem Glanze übertroffen zu haben. 1614 hatte er zu seinen Aufführungen mit großem Kostenaufwand die „Zugehörungen zur ausstaffierungk und großen Praeparationen seiner Comödie" auf „mehreren Rüstwäglin" nach Frankfurt schaffen lassen. Aber auch andere heben die Unkosten ihrer Aufführungen gern hervor. 1615 bittet Green in Danzig, das Eintrittsgeld erhöhen zu dürfen, weil „die Unkosten wegen des Platzes sich Hoch belauffen, indem wir Hundert Mark vor die Gallerey, bancken und andere Zubehörung anzufertigen .... geben müssen" [b]).

---

[a]) Nach Goedeke II, S. 534, aus Hagens Geschichte des Theaters in Preußen, S. 281 ff.

[b]) Bolte, Danziger Theater, S. 46.

Im Verhältnis zu den Darbietungen stehen natürlich auch die von Städten und Höfen bewilligten Gratifikationen, die zwischen 20 und 500 fl. schwanken, und die Höhe des von den Behörden zugelassenen Eintrittsgeldes, das zwischen einem Pfennig und drei Groschen variiert. Interessant ist es, zu beobachten, wie die Vorstellungen immer teurer werden. So war in Ulm der übliche Satz anfangs ein Pfennig, dann ein Kreuzer, im nächsten Jahre das Doppelte. Für die große Verschiedenheit der einzelnen Darbietungen spricht vielleicht nichts deutlicher als die Tatsache, daß Spencer 1612 in Regensburg an einem Abend 500 fl. einnahm, während in Braunschweig 1614 ein armseliger Komödiant, der vor leeren Bänken gespielt hatte, für den erlittenen Ausfall einen Taler Entschädigung vom Rat der Stadt bewilligt erhielt.

Die Hauptfrage ist nun, in welchem Rahmen dies alles vor sich gehen konnte. Sie teilt sich in die Frage nach der Beschaffenheit der Bühne und nach der Art und Weise der Darstellung durch die Schauspieler im Kostüm und Spiel. Die Quellen sind hier, sobald die Fragen ins einzelne gehen, so spärlich, daß wir fast nur auf die Texte selbst angewiesen sind.

B. Die Bühne der Englischen Komödianten.

§ 10. Das Ottonium in Kassel und Spencers Bühne in Regensburg.

Von der Bühne der E.K. haben wir nur zwei Beschreibungen, die indessen so mangelhaft sind, daß wir uns kein deutliches Bild daraus machen können. Die erste bezieht sich auf das 1605 erbaute, 1696 abgebrochene Ottonium zu Kassel. Sie findet sich in dem 1667 in Lyon erschienenen „Journal des Voyages", II, 280:

> Au devant du Paris il y a un très beau manége decouvert, au fond duquel il y a un couvert et un grand baſtiment à droite fait pour les comedies et qui ſert de Temple à préſent[a]).

[a]) Nach Duncker, Landgraf Moritz von Hessen und die Englischen Komödianten, Deutsche Rundschau 48, S. 219 ff.

Wir entnehmen hieraus nur, daß das Ottonium einen unbedachten Zuschauerraum und einen überdachten Bühnenraum hatte. Die zweite wertvollere Nachricht betrifft die oben erwähnte Bühne, auf der Spencer 1612 in Regensburg die „Türkische Triumphkomödie" aufführte. Die Stelle findet sich in Mettenleiters Musikgeschichte Regensburgs (vgl. oben S. 38). Daselbst heißt es, „daß man ihm eine große Bühne, auf der Bühne ein Theater, darinnen er mit allerlei musikalischen Instrumenten auf mehr denn zehnerlei Weise gespielt, und über der Theaterbühne noch eine Bühne dreißig Schuh hoch auf sechs großen Säulen, über welche ein Dach gemacht worden, darunter ein viereckiger Spund, wodurch sie schöne Actiones verrichtet haben, bauen müssen. Die Baukosten betragen 135 fl." (Vgl. oben S. 57.)[a] In dieser Beschreibung erkennen wir bei aller Unklarheit doch den Grundtypus der altenglischen Bühne wieder, und hiervon werden wir bei der Untersuchung ausgehen müssen. Es handelt sich also darum, wie sich die erhaltenen Stücke, soweit sie wirklich auf die E.K. zurückgehen, in das gegebene Schema (Vorderbühne, Hinterbühne, Oberbühne) einfügen, und ob wir demnach Spencers Bühne auch für Green und damit für die E.K. im allgemeinen in Anspruch nehmen dürfen. Um ein anschauliches Bild zu gewinnen, sei hier die szenische Analyse eines solchen Dramas gegeben. Ich wähle hierzu als am besten geeignet das Esther-Drama aus der Sammlung von 1620.

§ 11. Analyse der „Esther".

I. Akt.

1. Szene[b]. Der König Ahasverus will seinen Gästen seine schöne Gemahlin Vasthi, die sein höchstes Kleinod ist, zeigen; er schickt nach ihr, um sie herbeirufen zu lassen, der Bote jedoch kommt zurück mit der Meldung, daß die Königin sich weigere, zu erscheinen. Ahasverus gibt Befehl, sie zur Strafe für ihren Ungehorsam aus

[a] Nach Goedeke II, S. 534. Vgl. Meißner, Englische Komödianten in Österreich, S. 53.

[b] Die Szeneneinteilung ist im Original nicht durchgeführt; hier nur der Übersicht wegen vorgenommen.

dem Palaste zu stoßen. — Diese Szene bedarf keiner Dekoration oder sonstigen Apparates. Sie spielt auf der indifferenten V.B., die hier etwa einen Platz vor dem Palaste darstellt.

2. Szene. Auf der V.B. reiht sich die erste Szene des Zwischenspiels an.

II. Akt.

1. Szene. Der zweite Akt beginnt wieder auf der indifferenten V.B. Mardocheus und seine Nichte und Mündel Esther treten auf. Sie müssen von der Seite her auf die Bühne kommen. Von hinten her, aus dem königlichen Palast, kommen die Räte des Königs und haben auf der H.B. eine längere Unterhaltung. Allmählich auf der V.B. angekommen, sehen sie den Greis und das Mädchen. Von ihrer Schönheit bezaubert, führen sie sie mit sich in das Frauengemach des Königs. Esther geht mit den Räten hinein, d. h. über die H.B. ins Innere des Palastes. Mardocheus bleibt auf der V.B.: „in dieser Pforten des Königs will ich stets sein, damit ich sehen und erfahren möge, wie es meiner Tochter Esther ergehe". Jetzt treten auf der H.B. der König und seine Räte auf. Der König eröffnet die Szene mit den Worten: „Allhie in unserm Schloß Susan seind versamlet . . ." Es ist also hier ausdrücklich der Schauplatz der Handlung, die H.B., als das königliche Schloß bezeichnet, während draußen vor dem Schloß, auf der V.B., Mardocheus die Vorgänge drinnen beobachtet. Diese Szene ist lehrreich für die Raumanschauung im Drama der E.K. im Gegensatz zum mittelalterlichen Drama. Die Bühne ist zwar geteilt, wie das bei den Standorten der Mysterien auch der Fall war. Hier aber wird stets die Anschauung festgehalten, daß die auf der Bühne nebeneinanderliegenden Standorte in Wirklichkeit weit voneinander entfernt sind und deshalb ein direkter Verkehr nicht möglich sein kann. Daher die umständlichen Botengänge in den Mysterien von einem Standort zum anderen. Bei dem Drama des 16. und 17. Jh.s dagegen, das die festen Standorte im Sinne der Mysterien nicht kennt, vermag sich der Verfasser von der äußeren Gestalt der Bühne, für die er seine Stücke schreibt, nicht zu trennen. Die Bühne bildet für ihn trotz der Teilung in V.B. und H.B. im Grunde doch ein einheitliches Ganzes. Weil man im Theater von dem einen Ort auf den anderen sehen kann, so wird diese Beziehung eben auch für das Stück benutzt, gleichgültig, ob das, von den Brettern in die Wirklichkeit übertragen, überhaupt möglich ist. Es ist dies eine Eigentüm-

lichkeit, die in dem neutralen Charakter der Bühne und der damit verbundenen Loslösung der Bühnenvorgänge von aller konkreten Raumanschauung begründet ist. Die alte Standorttechnik hat man aufgegeben, und zu einer neuen geordneten Raumvorstellung hat man sich noch nicht durchgerungen. Wir werden dieser Erscheinung bei den E.K., bei Herzog Heinrich Julius und bei Ayrer noch mehrfach begegnen. Nicht anders als mit den räumlichen Vorstellungen verhält es sich mit den zeitlichen. Auch dafür bietet unsere Szene in der Esther das Schulbeispiel. Wir erfahren nämlich aus den Worten der königlichen Räte, daß bereits zehn Monate vergangen sind, seit Esther in den Palast gekommen ist. Mardocheus hat während der ganzen Zeit vor den Toren des Schlosses gesessen! Im weiteren Verlauf der Szene nun wird Esther vor den König geführt und, da sie Gnade vor seinen Augen findet, zu seiner Gemahlin an Vasthis Stelle erhoben. Nachdem sie hineingegangen sind (durch die Tür der H.B. in das Innere des Palastes), erhebt sich auf der V.B. wieder Mardocheus: „Dir sei Lob und Dank, du höchster Gott, der du jetzt meine Tochter Esther hast zur Königin gemacht .... nun will ich noch harren im Tor des Königs und sehen, wie es meiner Tochter noch weiter ergehen werde." Auf der H.B. sind Bigthan und Theres, die beiden Räte, zurückgeblieben. Eifersüchtig auf die königliche Gunst, die dem stolzen Haman zuteil geworden ist, verschwören sie sich gegen das Leben des Königs. Mardocheus hört alles auf der V.B. Da kommt Esther zu ihm heraus und erfährt von ihm den Anschlag auf des Königs Leben. Sie geht wieder hinein, um ihn zu warnen, Mardocheus bleibt auf der V.B. zurück. Auf der H.B., d. h. im Palast, begegnet Esther dem Könige; im selben Augenblicke erscheinen auch die Verräter und werden zum Tode verurteilt und abgeführt.

2. Szene. Auf der V.B. setzt sich das Zwischenspiel, an die zweite Szene des ersten Aktes anschließend, fort.

III. Akt.

1. Szene. Mardocheus sitzt noch immer auf der V.B.; Haman kommt heraus auf die V.B., stolz auf die ihm zuteil gewordene königliche Ehrung. Mardocheus verweigert ihm die verlangte Ehrerbietung. Aufgebracht über diesen Trotz geht Haman wieder in den Palast; hier kommt ihm der König entgegen, und Haman erwirkt von ihm den Blutbefehl gegen die Juden. Während der

König abgeht, zeigt Haman triumphierend dem Mardocheus auf der V.B. den Befehl und geht wieder hinein; Mardocheus richtet ein heißes Gebet an Gott und schließt mit den Worten: „Nun wil ich hingehen .... und in der Stadt kläglich und überlaut schreien .... und samt unsern ganzen Geschlecht innerlich [sc. inniglich] zu Gott rufen." Jetzt endlich verläßt er die Bühne.

2. Szene. Im weiteren Verlauf des Aktes ist das Prinzip der V.B. und H.B. nicht mehr durchgeführt. Es entspinnt sich hier ein kompliziertes Wechselspiel von Szenen der Juden, die auf der Straße, und Szenen der Esther, die im Palaste spielen. So nahe es hier liegt, die Judenszenen der V.B., die Esther-Szenen der H.B. zuzuschreiben, so spricht doch die Überlieferung des Textes dagegen. Der Verfasser war anscheinend der Situation nicht mehr gewachsen und kehrte deshalb zu dem einfachen Prinzip der Neutralbühne zurück. Es heißt im Texte: „Esther kömt mit einem Diener usw." Sie hat von Mardocheus' Büßerleben gehört und schickt den Diener hinaus, den Grund zu erfahren: „Hörstu, Diener, gehe alsobald hin in das Thor des Königes, da wirstu finden den Jüden Mardocheum." Nun geht die Szene nicht dergestalt weiter, daß sich der Diener sofort auf die V.B. begibt, wo unterdessen Mardocheus aufgetreten sein könnte, sondern beide, Esther und der Diener, „gehen hinein". Jetzt erst „kömt Mardocheus mit drei Vermummten". Zu ihnen tritt jetzt der Diener heraus und erhält den gewünschten Bescheid. Er geht wieder hinein, Mardocheus erhebt nochmals die Stimme zum Gebet und verläßt samt seinen drei Gefährten ebenfalls die Bühne mit den Worten: „Laßt uns nun, lieben Brüder, auf die Gassen gehen und mit innerlichen Bitten zu Gott, dem Allmächtigen, nicht aufhören." Jetzt treten wieder Esther und der Diener auf. Esther bekommt die Antwort des Mardocheus und will nun selbst zu ihm hinausgehen und mit ihm reden. Sie geht wieder erst hinein, und die Bühne bleibt abermals leer. Jetzt tritt zum zweiten Male der büßende Mardocheus auf, diesmal allein. Esther kommt heraus und tritt zu ihm. Sie läßt sich erbitten, trotz der damit verbundenen Gefahr zum Könige zu gehen und um Gnade für die Juden zu bitten. Und wieder sagt die Bühnenanweisung des Textes: „Gehen hinein, kömt Mardocheus mit Vermummten wieder." Sie werfen sich aufs neue betend zur Erde, „murmeln und gehen wieder hinein". Jetzt kommt die H.B. wieder zu ihrem Rechte. Esther tritt im Gemach des Königs auf, der verboten hat, daß ihm un-

aufgefordert jemand nahen sollte. Der König und Haman treten ein; Esther sinkt auf die Knie, der König aber hebt sie liebreich auf, und sie bittet ihn und Haman, auf ihrem Gastmahle zu erscheinen, das sie ihm zu Ehren hat zurichten lassen. Sie gehen hinein, Haman aber begibt sich auf die V.B. Hier trifft er den Zimmermann Hans Knapkäse, den Helden des Zwischenspiels, und bestellt bei ihm einen Galgen für Mardocheus. Der einfältige Hans nimmt das Maß für den Galgen an Haman selbst[a]). Diese komische Szene vertritt in diesem Akte das Zwischenspiel. Auf der H.B. tritt unterdessen der König wieder auf, läßt sich aus der Chronik vorlesen und erinnert sich dabei der Wohltat, die ihm Mardocheus erwiesen hat, als er die Verschwörung des Brightan und Theres entdeckte. Währenddem, so müssen wir annehmen, ist Haman mit Hans Knapkäse wieder auf der V.B. erschienen, wo Hans den bestellten Galgen aufstellt. Der König fragt: „Wer ist dar im Hofe?" Diener: „Großer König, es ist Haman, der läßt sich einen Galgen bauen." Es geht zwar aus dieser Stelle nicht mit absoluter Sicherheit hervor, daß die Erbauung des Galgens vor den Augen des Publikums geschieht; indessen gehen wir wohl in unserer Annahme nicht fehl, da ja der Galgen im nächsten Akte tatsächlich benutzt wird. Unsere Konjektur bietet jedenfalls eine größere Anschaulichkeit als die Vermutung Creizenachs, der Hamans Hinrichtung im letzten Akt auf dem Balkon der H.B., der Oberbühne, vor sich gehen lassen will[b]). Ist unsere Annahme richtig, so ist sie der beste Beweis für die Trennung von H.B. und V.B. Während also Haman den Galgen errichten läßt, beschließt der König, das Verdienst des Mardocheus noch nachträglich zu belohnen, läßt Haman rufen und erteilt ihm den Befehl, den Juden Mardocheus mit königlichen Ehren herumzuführen. Das geschieht denn auch auf der V.B., und mißmutig geht Haman wieder hinein.

IV. Akt.

Die Bühnenanweisung lautet: „Jetzt wird zum Mahl aufgetragen, kömt Esther, nicht lang der König hernach." Das ge-

[a]) Dieser grausige Clownscherz kommt auch in Kyds „Spanish Tragedy" vor. Von da übernahm ihn Ayrer in seiner „Pelimperia" (vgl. Creizenach, Englische Komödianten, S. CI).

[b]) Creizenach, Englische Komödianten, S. XCII. Eine feste Treppe von der H.B. nach dem Balkon existierte bei den E.K. nicht. Vgl. unten S. 70 u. 74.

schieht notwendigerweise auf der H.B. Das Gastmahl findet nun statt; dabei wird Hamans Intrige aufgedeckt und er selbst von dem erzürnten König verurteilt, an demselben Galgen gehenkt zu werden, den er dem Mardocheus zugedacht, und zu dem Hans Knapkäse an ihm selber Maß genommen hat. In der nächsten Szene wird Haman auf der V.B. gehenkt. Hans Knapkäse fungiert hier als Henker. Er „bringt Haman gebunden, der steigt die Trepp auf, Hans stürzet ihn herunter, schneidet hernach ab, trägt ihn hinein". Die folgende Szene, die Erhöhung des Mardocheus, spielt wieder auf der H.B., ebenso der burleske Schluß, der das Zwischenspiel im ersten und zweiten Akt mit der Haupthandlung in Verbindung bringt.

Wie wir sehen, sind die beiden Bühnenfelder durchaus nicht streng geschieden. Sie können ineinander übergehen und so zur Neutralbühne werden. Es ist hiernach nicht immer mit Sicherheit zu entscheiden, ob eine einzelne Szene der V.B. oder H.B. zuzuweisen ist. Die Unterscheidung wird erst da deutlich, wo beide Bühnenfelder zugleich in Tätigkeit sind und zueinander in Korresponsion stehen. Wichtig ist vor allem das Ergebnis, daß wir nirgends in dem Drama eine Spur von einem Zwischenvorhang zwischen Vorder- und Hinterbühne finden. Abgesehen davon, daß nirgends ein solcher erwähnt ist (was an sich kein Beweis ist), sind das stetige Auf- und Abtreten der Personen bei Beginn und Schluß der Szenen, die Aufstellung des Galgens im dritten und vor allem die Zurichtung des Gastmahls der Esther im vierten Akte vor den Augen des Publikums Beweis genug dafür. Das stimmt vollständig zu unserer Annahme, daß auch die altenglische Bühne den Zwischenvorhang nicht kannte. Dadurch gewinnt die Behauptung, daß der Zwischenvorhang der deutschen Bühne im 17. Jh., wie er uns im Liebeskampf entgegentritt, auf italienischen Ursprung zurückzuführen ist, an Beweiskraft[a]). Die Oberbühne tritt in der „Esther" nicht in Funktion; in anderen Dramen unserer Sammlung werden wir ihr jedoch begegnen.

Wir gehen die Szenen, in denen die zwei oder drei Bühnenfelder in Tätigkeit treten, der Reihe nach durch.

[a]) Vgl. oben S. 31 ff.

§ 12. Die Korrespondenz der Bühnenfelder.

Der verlorene Sohn.

Der erste Akt des Dramas spielt auf der indifferenten V.B. resp. auf dem einfachen Bühnenfelde; die deutliche Scheidung tritt erst im zweiten Akte ein. Auf der V.B., die ganz allgemein eine Straße oder einen Platz in der fremden Stadt vorstellt, treten der verlorene Sohn und sein Diener auf. Der Sohn beauftragt den Diener, eine Herberge zu suchen. Der Diener gehorcht und „gehet ein Schritt oder sechs [d. h. etwa sechs Schritt[a])] von ihm", d. h. er begibt sich nach der H.B. Hier stößt er auf die diebische Wirtsfamilie und bestellt die Herberge für seinen Herrn. Dann geht er wieder „ein Schritt oder sechs fort", nämlich nach der V.B., und sucht hier seinen Herrn, der, wie wir annehmen müssen, inzwischen die Bühne verlassen hat und jetzt gerade zur rechten Zeit wiederkommt. Auf der H.B. stehen Wirt, Wirtin und Tochter beieinander in heimlicher Unterhaltung; der verlorene Sohn und der Diener gehen auf sie zu, werden zuvorkommend empfangen, und der verlorene Sohn bestellt ein glänzendes Mahl. Der dritte Akt spielt ganz auf der H.B. Die Wirtin kommt heraus und deckt den Tisch, wobei ihr der Diener hilft, dann aber treten die anderen Personen auf. Dies ist wiederum ein Beweis, daß ein Zwischenvorhang nicht vorhanden war. Der Tisch steht auf der H.B. von Anfang an; er wird auch nach dem Gastmahl nicht weggeschafft, da er im vierten und sechsten Akt wieder gebraucht wird. Das Gelage füllt sodann den ganzen Akt aus. Der vierte Akt bringt die Katastrophe. Die Wirtstochter hat ihrem Gast in der Nacht alles Geld gestohlen, er sucht seinen Seckel vergeblich in allen Taschen und wird schließlich, als er nicht bezahlen kann, mit Schimpf und Schande aus dem Hause gejagt. Das geschieht auf der H.B., denn der Tisch kommt auch in dieser Szene vor: „der Sohn betrübet sich sehr, gehet bei den Tisch sitzen; leget den Kopf in die Hände". Auf der V.B. tritt

---

[a]) Die Konjunktion „oder" in dieser Verbindung vgl. Grimms Wörterbuch VII, Sp. 1152. In der gekürzten Form „er" ist diese Verbindung noch heute in der Volkssprache üblich („ein Stücker vier" u. dgl.), vgl. Grimm III, Sp. 114 u. 693. Ganz weggefallen ist die Konjunktion im Titus Andronicus III (Creizenach, S. 27): „Gehet ein Schritt sex fort."

der Diener auf, der eben die Spielleute bestellt hat. Wie er sieht, wie schnöde sein Herr behandelt wird, läuft er eiligst davon, um dem gleichen Schicksal zu entgehen. Im fünften Akt ist wieder nur ein Bühnenfeld anzunehmen. Der verlorene Sohn tritt in Bettlerkleidung auf und klopft an drei Türen an, wird aber überall zurückgewiesen. Die Bühnenanweisung lautet: „Es antwortet ihm einer unter den Tapetichten." Unter diesen „Tapetichten" ist natürlich kein Zwischenvorhang zu verstehen, sondern, wie schon Tittmann annimmt, die Teppiche, die die Wandverkleidung der H.B. bilden. Die Trennung der V.B. und H.B. liegt jedoch wieder deutlich vor im sechsten Akte. Nach der Szene zwischen dem verlorenen Sohn und der Verzweiflung und Hoffnung, die auf der V.B. spielt, tritt auf der H.B. der Vater auf und setzt sich seufzend an den Tisch, der im dritten und vierten Akte bereits als Wirtshaustisch vorhanden war. Auf der V.B. tritt wieder der verlorene Sohn auf: „O da sehe ich das Haus meines Vatern, aber so mich recht däucht, ist das mein Vater selbst, der so betrübet ist." Der Vater auf der H.B. „sihet ihn von ferne, stehet auf, läuft eilends zu ihm zu", d. h. er geht ihm entgegen und begrüßt ihn auf der V.B. Wir haben also hier wieder die charakteristische, in der Konstruktion der Bühne begründete Raumvorstellung wie im zweiten Akte der „Esther". Vater und Sohn gehen in das Haus, auf der V.B. tritt der Bruder auf mit seinem Ackergerät: „Ich komme jetzt von meines Vaters Aecker, welche ich habe besäen lassen. Nun wil ich ins Haus gehen." Die Anweisung im Texte sagt: „Er gehet ein Schritt oder zwei, stehet still." Er geht also nach der H.B. zu. Hier kommt ihm der Diener entgegen, von dem er die Rückkehr seines Bruders erfährt. Die Worte des Dieners: „Ich muß nun alles zurichten und diese Bänke und Stühle hineintragen" (nämlich die Stühle, die mit dem Tische während des ganzen Stückes auf der H.B. standen), beweisen, daß die Unterredung des Bruders und des Dieners und auch die Schlußszene zwischen Bruder und Vater auf der H.B. vor sich gehen.

Fortunatus.

Im ersten bis dritten Akt ist eine sichere Scheidung von V.B. und H.B. nicht durchzuführen. Drei Geister treten im ersten Akt auf, die den Fortunatus vor den Gaben der Glücksgöttin warnen: vielleicht ist diese Geistererscheinung auf der Oberbühne zu denken,

was allerdings aus dem Texte nicht notwendig hervorgeht. Ebenso können wir annehmen, aber nicht mit Sicherheit behaupten, daß im dritten Akt die Famagustaer Szenen und die im Text angedeuteten, aber nicht ausgeführten Pickelheringszwischenspiele auf der V.B., die Londoner Szenen auf der H.B. spielen; die neutrale Meistersängerbühne reicht für diese drei Akte vollkommen aus. Dagegen zeigt der vierte Akt wieder deutlich den Wechsel der Bühnenfelder. Auf der V.B. pflanzen Tugend und Schande ihre Bäume auf, auf der H.B. entführt Andalosia die Königstochter Agrippina, die ihm den Glückssekel entwendet hat, mit Hilfe des Wünschhütleins, und tritt mit ihr auf der V.B., wo die beiden Bäume stehen, wieder auf. Hier verliert er durch seine Unvorsichtigkeit auch den Wünschhut, entdeckt aber dafür die Wunderkräfte der beiden Bäume. Fortuna führt ihn aus dem Walde heraus, was ganz nach mittelalterlicher und meistersängerischer Technik durch zweimaliges Herumgehen markiert wird. Im fünften Akt tritt Andalosia mit seinem Diener auf der H.B. (in London) auf. Hier schließt sich auch die Reihe der folgenden Szenen an, in denen er den Hut wiedergewinnt und Agrippina zum zweitenmal entführt. Auf der V.B. erscheint er dann wieder mit der Jungfrau und nimmt ihr hier auch den Glückssekel ab. In den weiteren Szenen des Aktes tritt wieder die Technik der Neutralbühne ein. Der Ort der Handlung wechselt nicht weniger als fünfmal, und jedesmal ist die Angabe des Ortes, den die Bühne vorstellen soll, in die Worte des Andalosia verflochten:

Agrippina bittet Andalosia, sie in einem Kloster unterzubringen; er willfahrt ihrer Bitte.

Anweisung: Fahren davon, nun kommen sie wieder heraus.
Andalosia: Allhie ist das Kloster.

Andalosia wünscht sich nach Famagusta.

Anweisung: Fähret hinweg, kömt bald wieder.
Andalosia: Da sehe ich das Schloß Famagusta.

Andalosia wünscht sich in den Wald.

Anweisung: Fähret davon, nicht lang hernach kömt er wieder.
Andalosia: Allhie bin ich schon in den Wald.

Andalosia wünscht sich in das Kloster, wo er Agrippina untergebracht hat.

Anweisung: Fähret hin, kömt bald wieder heraus.
Andalosia: Allhie sehe ich das Kloster.

Andaloſia wünſcht ſich mit Agrippina nach London.

Anweiſung: Fähret weg, nicht lang kömt er wieder.
Andaloſia: Sih da, Agrippina, ſiheſtu den Pallaſt deines Vatern.

Am Schluß des Aktes tritt wieder V.B. und H.B. ein. Der Überfall und die Ermordung des Andaloſia, die Beſtrafung der Mörder durch den König von England und die Schlußſzene der Fortuna ſpielen auf der H.B., während auf der V.B. Ampedo den Wünſchhut verbrennt und ſtirbt.

Der Königsſohn von England und die Königstochter von Schottland.

Der erſte Akt, der den Krieg der beiden Könige und die Begegnung der beiden Königskinder zum Inhalt hat, ſpielt, wie das Meiſterſängerdrama, auf dem neutralen Bühnenfeld. Auch im zweiten Akt iſt keine Trennung von Vorder- und Hinterbühne anzunehmen. Der König und ſein Sohn treten auf:

Sohn: Blaſet auf .... denn ihr Majeſtät hat in willens, alsbald nach Lunden zu ziehen. (Gehen hinein, die Trommeter blaſen.)

Die Bühne bleibt alſo leer. Darauf tritt die Tochter des Königs von Schottland auf, ſpricht einen Monolog und geht wieder ab. Sodann kommt der Königsſohn von England wieder:

Jetzt ſeind wir mit Freuden und Herrlichkeit wiederumb zu Lunden ankommen.

Am Schluß des Aktes wieder ganz augenfällig: Der Prinz hat von ſeinem Vater Urlaub genommen und ſagt zu ſeinem Diener:

Kom nun und folge mir, daß wir uns auf die Reiſe machen. (Gehen hinein, über ein wenig kommen ſie wieder.)
Sohn: Jetzt haben wir noch vierzig engliſche Meilen bis zum Schloſſe, worin meine ſchöne Prinzeſſin iſt.

Es iſt ſchwer, in dieſe Szenen einen Wechſel der Bühnenfelder hineinzuinterpretieren.

Der dritte Akt bietet gleichfalls keinen Grund zu dieſer Annahme. Ebenſowenig der Anfang des vierten Aktes. Hier tritt der König von Schottland auf mit den Worten:

Allhier kom ich in den Wald, da ich meinen Barrabam[a]) wohnend habe. ... Nun aber muß ich ihn doch fragen, was meine Tochter vor ein Gemahl bekommen werde. (Gehet hinein, kömt auf der

[a]) Der Schwarzkünſtler, im Perſonenverzeichnis Runcifax genannt.

andern Seiten wieder.) Holla, holla, mein getreuer Diener Barrabas, kom alsbald zu mir heraus.

Hier haben wir vollständig die Hans Sachs-Bühne vor uns. Dagegen ist es nicht unmöglich, daß die nun folgende Erscheinung der Prinzessin und des Narren, die der König durch den Zauberspiegel sieht und die dem Zuschauer sichtbar auf der Bühne vorgeführt wird, auf der H.B. oder gar auf der Oberbühne anzunehmen ist, wie wir schon bei der Geistererscheinung im „Fortunat" vermuteten. Die Anweisung sagt: „Der König siht in den Spiegel; wird gegeiget: der Narr tanzet mit der Prinzessin darvon." In einer gewissen Entfernung vom Standort des Königs aus muß schon die Erscheinung vor sich gehen, um den Charakter des Visionären möglichst zu wahren. Die Geistererscheinungen in der Hexenhöhle im Macbeth IV, 1 dürfen hier wohl mit Recht als Analogie herangezogen werden. Die Szene, sowie die entsprechende im fünften Akt, ist in unserem Drama die einzige, in der die Trennung der Bühnenfelder noch durchschimmert; im übrigen haben wir keinen Grund, von der Annahme einer neutralen Bühne im Sinne des Meistersängerdramas abzugehen. Wir sehen hieraus, wie sich doch der Einfluß der alten deutschen Tradition auch bei den E.K. bemerkbar macht und das Schema der englischen Bühne in Deutschland zu verblassen beginnt. Um so mehr haben wir das Recht, die Entstehung der H.B., wie sie in den späteren Jahrzehnten des 17. Jh.s zur Ausbildung gelangte, anderen als englischen Einflüssen zuzuschreiben[a]).

Jemand und Niemand.

Aus der Grazer Fassung des Dramas von 1607 lassen sich sichere Schlüsse auf die Beschaffenheit der Bühne nicht ziehen. Einen zweifellosen Anhaltspunkt bietet dagegen das Drama in der Sammlung von 1620. Nach der Verschwörung der beiden Grafen Marsian und Carniel, womit der erste Akt einsetzt, heißt es:

> Ellidoris, Königin Arcial und der Schmarotzer kommen heraus. Arcial: ‚In aller Pracht und Herrlichkeit steigen wir jetzt den Pallast auf.'

Nachdem in demselben Akte Ellidorus gegen seinen Willen gekrönt worden ist, heißt es in der Anweisung im Texte:

---

[a]) Vgl. oben S. 52 ff.

Ellidorus ist sehr betrübt, wil herunter (!), sie [sc. seine Gemahlin] hält ihn mit Gewalt.

Ferner zu Beginn des dritten Aktes:

Jetzt kommen die beiden Königin und Schmarotzer heraus; Königin Ellidoris steigt auf den Pallast, die andere bleibet unten sitzen.

Als dann Arcialis, die andere Königin, erfährt, daß ihr Gemahl die Krone wieder erlangt hat, „läufft sie dem Pallast auf, reißet ihr [sc. der Ellidoris] die Krone vom Häupt, reißet sie herunter . . . . Königin Arcial läuft ihren Gemahl entgegen . . . . der nimt sie bei der Hand und führet sie aufn Pallast".

Im vierten Akt, als nach dem Tode des Königs Arcial die beiden jüngeren Brüder Peridorus und Edowart um den Thron streiten, steigt Edowart „den Pallast hinauf" und will die Regierung für sich allein in Anspruch nehmen. Peridorus „läuft mit großen Ungestüm hinauf, reißet ihn herunter".

Unter dem hier mehrfach genannten „Pallast" ist zunächst der Thronsaal, nicht der ganze Palast nach dem heutigen Sprachgebrauche zu verstehen[a]). Wegen des „hinauf" und „herunter" nimmt Creizenach an, daß der Balkon der H.B. (die Oberbühne) als Palast diente[b]). Ich meine, es fehlt auch hier wie in der Henkerszene der „Esther" der Interpretation Creizenachs die richtige Anschaulichkeit. Zwischen dem Bühnenfelde und dem Balkon, der doch in einer immerhin ganz beträchtlichen Höhe angebracht sein muß, kann sich das vielfache Heraufstürmen und Herunterreißen nicht wohl abspielen; außerdem zeigt keins der drei englischen Bühnenfelder einen Aufgang von der Bühne zum Balkon, vielmehr war die Verbindung stets hinter der Bühnenwand durch eine für den Zuschauer unsichtbare Treppe hergestellt[c]); infolgedessen ist es wenig wahrscheinlich, daß ein solcher Zugang bei den E.K. in Deutschland existiert habe. Es bleibt also nur die Möglichkeit, daß die H.B. den „Pallast", den Thronsaal, darstellt. Dem genauen Wortlaut des Textes nach müßte hier die H.B. um einige Stufen gegen die V.B. erhöht sein.

---

[a]) In der Bedeutung „Saal" kommt das Wort „Palast" bei Luther 1. Kön. 16, 18 vor: „Da aber Simri sahe, das die Stad solt gewonnen werden, gieng er in den Pallast im hause des Königs, und verbrand sich mit dem Hause des Königs, und starb" (vgl. Grimm VII, Sp. 1410).

[b]) Englische Komödianten, Einl. S. XCIII.

[c]) Vgl. Brodmeier, a. a. O. Längsschnitt und Grundriß der Shakespeare-Bühne.

Das begegnet jedoch mannigfachen Schwierigkeiten. Erstens widerspricht es dem Bilde des Londoner Schwanentheaters von 1597 — und wir dürfen uns die Verhältnisse bei den deutschen Wandertruppen wohl einfacher, keinesfalls aber komplizierter denken als in England —, und zweitens würde eine derartige Erhöhung die von uns schon oft hervorgehobene Verschmelzung von V.B. und H.B. zu Einem neutralen Bühnenfelde ausschließen. Bei der notorischen Flüchtigkeit und Unzuverlässigkeit unserer Quelle, die schon von Tittmann und Creizenach und seitdem noch oft betont worden ist, können wir also wohl mit gutem Gewissen eine Ungenauigkeit des Textes annehmen und bringen somit auf der H.B. den Thronsaal unter, der mit der V.B. in gleicher Ebene liegt, und in diesem Thronsaal erst einen auf einem erhöhten Postament aufgestellten Königsthron. Dieser Thron, der im „Pallast" steht, ist gemeint, wenn von Hinauf- oder Heruntersteigen die Rede ist. Die Verteilung der Szenen auf die beiden Bühnen ist somit klar: auf der V.B. spielen die Szenen des „Jemand und Niemand", ferner die königliche Jagd und die Begegnung der beiden königlichen Brüder, auf der H.B. die Szenen, in deren Mittelpunkte die beiden Königinnen stehen, die Krönung der Könige, der Zweikampf der beiden jüngeren Brüder, sowie die Gerichtsszene, in der der heuchlerische Jemand entlarvt wird, und in der Grazer Fassung auch die Eingangsszenen, die die tyrannische Ungerechtigkeit des Königs Arcial vorführen.

Julius und Hippolyta.

Das Drama beginnt mit der Anweisung:

> Jetzt kömt der Fürst, Romulus, Julius und Hippolyta heraus. Der Fürst steigt hinauf; Julius stehet gar melancholisch auf der Seiten.

Das „hinauf" bezieht Tittmann auf den Balkon der H.B.; ich möchte aus denselben Gründen wie in der Komödie von „Jemand und Niemand" einen Thronsessel auf der H.B. annehmen[a]). Die Einrichtung der Bühne ist dieselbe wie in dem eben besprochenen Drama. „Julius stehet gar melancholisch auf der Seiten," d. h. wohl nur: er bleibt auf der V.B. zurück. Die Szene spielt auf der H.B. Romulus erhält vom Fürsten die Hand der Hippolyta zugesagt und bittet um Urlaub zu einer Reise nach Rom: „Meinen

[a]) Auch Creizenach steht für dieses Stück auf demselben Standpunkte (S. XCIII).

Freund und Bruder Julium wil ich euch befehlen .... daß er euch .... mit lieblichen Discursen .... ergetze .... Da stehet er, wir wollen zu ihm gehen." Mit diesen Worten begeben sich die drei auf die V.B., und hier spielt sich der weitere Verlauf des Aktes ab.

Im zweiten Akt tritt Julius mit den gefälschten Briefen, durch die er Hippolyta gewinnen will, auf der V.B. auf und ruft seinen Diener Grobianus Pickelhering[a]) heraus, der soll die Briefe an Hippolyta und den Fürsten überbringen. Grobianus geht weg, Julius „stehet in tiefen Gedanken". Währenddem treten auf der H.B. der Fürst und seine Tochter auf, „Hippolyta ist betrübet, gehet sitzen". Sie sehen Julius auf der V.B. stehen und gehen zu ihm. Hier kommt Grobianus mit den gefälschten Briefen wieder. Diese Szenenfolge ist wiederum für die Raumanschauung wichtig. Ohne daß Julius die V.B. verlassen hat, stellt sie jetzt, wo der Bote die Briefe überbringt, einen anderen Ort vor als da, wo Julius den Boten abfertigte; die Zeit des Botenganges ist durch die Szene zwischen dem Fürsten und Hippolyta auf der H.B. ausgefüllt. Der neutrale Charakter der V.B. springt hieraus deutlich in die Augen[b]). Der Fürst und seine Tochter lesen auf der V.B. die Briefe, und im Zorn über Romulus' vermeinte Untreue zerreißen sie beide ihre Schreiben und werfen sie auf die Erde.

Der ganze dritte Akt, nämlich Julius' Werbung um Hippolyta, spielt auf der H.B.; auf der V.B. bleiben die beiden zerrissenen Briefe liegen. Im vierten Akt tritt der wieder zurückgekehrte Romulus auf der V.B. auf, findet hier die Fetzen der beiden Briefe und schwört blutige Rache. Da tut sich auf der H.B. die Tür auf, „Julius kömt mit der Braut aus der Kirchen, Romulus stehet von ferne [sc. auf der V.B.] und siehet zu, gehet darnach weg und vermummet sich; man fänget an zu tanzen". Zum weiteren Verlauf des Aktes kann dann wohl die V.B. zu der Tanzszene, die ja naturgemäß einen größeren Raum beansprucht, mit hineinbezogen werden. Romulus erscheint wieder und mischt sich unter die Tanzenden. Mit dem Tode der drei Hauptpersonen findet die Tragödie schnell ihren Abschluß.

---

[a]) Zu dieser Figur vgl. unten S. 123 f.

[b]) Beispiele bei Hans Sachs u. a. für Szenenwechsel ohne Abgang der Personen bei Heinzel, Abhandlungen, S. 40.

Creizenach tadelt das Zerreißen der Briefe im zweiten und das Auffinden im vierten Akte als eine ganz besondere Ungeschicklichkeit des Verfassers. Wir müssen sie jedoch aus der den E.K. eigentümlichen Bühnentechnik heraus erklären, die wir schon im Esther-Drama bemerkten, wo Marchodeus vor den Toren des Königspalastes sitzen bleibt, einer Technik, die sich noch nicht zu klaren Raum- und Zeitvorstellungen erheben konnte.

Titus Andronicus.

Dieses Drama ist insofern besonders wichtig, als in ihm die Verwendung der Oberbühne, d. h. des Balkons an der Bühnenrückwand, sicher bezeugt ist. Der erste und zweite Akt spielen auf dem neutralen Bühnenfelde. Im dritten Akt tritt die Trennung ein: auf der V.B. begegnet die Kaiserin der Andronica und ihrem Gemahl, die beiden Frauen geraten in Wortwechsel, und die Kaiserin „gehet ein Schritt sex" (d. h. etwa sechs Schritt, vgl. ob. S. 65 Anm.) fort, geht also auf die H.B. über. Hier kommen ihre beiden Söhne ihr entgegen, „Andronica redet unterdessen insgeheim mit ihrem Gemahl" (auf der V.B.). Die Kaiserin beklagt sich bei ihren Söhnen über Andronica, die Söhne versprechen ihrer Mutter, die ihr angetane Beleidigung zu rächen:

> Söhne: Gnädige Fraw Mutter, wir seynd willich euch zu gehorsamen. Kömpt nu mit und zeiget uns an welchen Orte sie seyn, so wil ich jhm [sc. dem Gemahl der Andronica] alßbald sein Leben nehmen.
>
> Mutter: Nun so folget mir und habt keine Erbarmniß mit sie.

Darauf gehen sie alle drei nach der V.B., und Helicates ersticht den Gemahl der Andronica. Diese selbst schleppen die beiden Unholde in das Holz und mißbrauchen und verstümmeln sie dort in der grausamsten Weise. Zur Kaiserin, die auf der V.B. zurückgeblieben ist, tritt der Mohr, ihr Geliebter, heran und geht ebenfalls mit ihr hinein.

Im vierten Akte wird Titus veranlaßt, sich die Hand abzuhauen, um das Leben seiner Söhne zu retten (auf der V.B.); Helicates und Sophonus, die beiden Söhne der Kaiserin, führen auf der H.B. die geschändete und verstümmelte Andronica herein, wo sie ihr Bruder Victoriades findet und in seinen Schutz nimmt, und auf der V.B. erscheint wieder Titus Andronicus; hier werden ihm die abgeschlagenen Häupter seiner beiden Söhne gebracht, und Victoriades

führt ihm die unglückliche Andronica zu. Der fünfte Akt, sowohl Titus' Racheschwur wie die Überbringung seiner Kriegserklärung an den Kaiser, spielt auf dem neutralen Bühnenfelde; ebenso der ganze sechste Akt. Im siebenten Akte tritt Vespasianus mit seinem ganzen Kriegsheer auf; der Mohr wird mit dem Kinde, das ihm die Kaiserin geboren hat, gefangen vor ihn geführt und zum Tode verurteilt. Vespasian und die Seinen gehen weg. Nach einer kurzen Szene des Kaisers erscheint die Kaiserin mit ihren Söhnen. Sie sind maskiert und wollen Titus und Vespasian ermorden. Alles dies geht auf der V.B. vor sich. Jetzt sagt die Anweisung: „Sie gehen hin zu dem Pallast, rufen den alten Titum," d. h. sie gehen nach der H.B. zu, um ihren Vorsatz auszuführen. Hier nun tritt der Balkon der H.B. in Funktion. Titus erscheint auf das Anrufen der beiden und „siehet von oben herunter". Er merkt jedoch trotz der Masken, mit wem er es zu tun hat und „geht hinunter", nicht um sie zu begrüßen, sondern um sie gefangen nehmen zu lassen. Dieses Hinuntergehen geschieht vermittelst der hinter der Bühnenrückwand gelegenen Treppe, denn unmittelbar darauf heißt es: „nun kömpt Titus Andronicus heraußer"; wir sehen also aus dieser Szene deutlich, daß eine für den Zuschauer sichtbare Verbindungstreppe zwischen Balkon und Bühnenfeld nicht existierte, und haben hiermit den besten Beweis dafür, daß es sich in dem Drama von „Jemand und Niemand", wo von dem „Pallast" die Rede ist, nicht um die Oberbühne handeln kann[a]). Auf der H.B. werden nun die beiden Söhne der Kaiserin gefangen genommen und in der gräßlichsten Weise abgeschlachtet. Die Toten werden abgetragen. Im letzten Akt treten der Kaiser und die Kaiserin auf der V.B. auf. Titus hat sie, Versöhnung heuchelnd, zu sich zu Gaste geladen. Die Anweisung lautet nun:

> Gehen hinein zu Titum [sc. über die H.B. ins Innere des Hauses], sie fangen an zu spielen, unterdessen wird die Taffel zugerichtet, und die Pasteten aufgetragen. Nicht lang darnach kömpt Titus Andronicus heraus . . . . der Keyser und die Keyserin gehen hinter jhm, dar folget die Andronica und Vespasianus und Victoriades.

In dieser Zurichtung der Tafel vor den Augen des Publikums haben wir einen erneuten Beweis dafür, daß ein Zwischenvorhang, der V.B. und H.B. trennte, bei den E.K. nicht vorhanden war.

---

[a]) Vgl. oben S. 70 f.

Auf der H.B. werden also die nötigen Vorbereitungen getroffen, während Musik die Pause ausfüllt, und hier beginnt das schauerliche Thyestesmahl, das mit der Ermordung aller Teilnehmer mit Ausnahme des Vespasianus und Victoriades endigt.

§ 13. Doppelbühne oder Standorte?

Aus der Betrachtung der Korresponsion der Bühnenfelder ergibt sich das grundlegende Prinzip, das die Verteilung der Szenen auf die einzelnen Bühnenfelder beherrscht. Vorder- und Hinterbühne sind keineswegs scharf getrennt; weder ist die H.B. gegen die V.B. erhöht, noch schiebt sich ein Vorhang zwischen beide. Es liegt also sehr nahe, daß beide Bühnenfelder in eins zusammengezogen werden und aus der Doppelbühne eine einfache neutrale Bühne wird. Wie oft das tatsächlich der Fall ist, haben wir zur Genüge gesehen. Und doch sind die beiden Felder vorhanden und treten in enge, eigenartige Wechselbeziehung. Es liegt hier der Vergleich mit den gelegentlichen Standorten nahe, die wir bei den alten Fastnachtsspielen und beim Meistersängerdrama fanden. Es besteht jedoch hier ein prinzipieller Unterschied. Bei der Meistersängerbühne wird das neutrale Bühnenfeld, das an sich überhaupt keinen bestimmten Ort vorstellt, sondern seine räumliche Bedeutung erst durch die auf ihm dargestellte Szene erhält, in zwei Standorte geteilt, die an sich ebenfalls neutral, d. h. bedeutungslos, sind und erst durch die betreffenden Vorgänge einen Ortsinhalt bekommen, und zwar sind beide Standorte gleichwertig, d. h. beide stellen einen jeweils bestimmten Ort vor (Nebeneinander der Standorte); bei den E.K. hat überall da, wo die Teilung des Bühnenfeldes eintritt, die V.B. eine ganz allgemeine, unbestimmte, die H.B. eine speziell bestimmte örtliche Bedeutung (Hintereinander der Bühnenfelder). Die V.B. bleibt stets neutral, ganz wie bei Hans Sachs, eine Bühne, die zunächst nichts und darum alles vorstellen kann; die H.B. dagegen trägt stets einen bestimmten Charakter, und eine Szene, die auf der H.B. spielt, ist dadurch schon zu einer bestimmten Örtlichkeit in Beziehung gesetzt. In der „Esther" ist die V.B. ein unbestimmter Platz, der nur zeitweilig im zweiten Akte einen bestimmten Charakter erhält,

die H.B. der Königspalast. Ebenso im „verlorenen Sohn“: V.B. ein unbestimmter Platz, H.B. im 2.—4. Akt das Wirtshaus, im 6. Akt das Haus des Vaters resp. der unmittelbar davor liegende Platz; im „Fortunat“: V.B. ein neutraler Ort, H.B. London; im „Jemand und Niemand“: V.B. neutral, H.B. der Palast; desgleichen in „Julius und Hippolyta“; im „Titus Andronicus“: V.B. ebenfalls neutral, H.B. der Platz vor dem Hause des Titus (7. Akt). Wo dieses Prinzip nicht durchzuführen ist, da wird die Trennung der Bühnenfelder überhaupt aufgegeben. Bei Herzog Heinrich Julius wird uns dies noch deutlicher werden; den Gegensatz, die Anwendung der Technik der gelegentlichen Standorte, werden wir dann bei Ayrer finden.

§ 14. Die Oberbühne als Orchester.

Die Oberbühne kommt verhältnismäßig selten vor; die Annahmen Tittmanns und Creizenachs für das „Esther“-Drama, für „Jemand und Niemand“ und für „Julius und Hippolyta“ mußten wir als nicht stichhaltig bezeichnen, und nur im „Fortunat“ und im „Königssohn von England“ konnten wir ihre Verwendung vermuten und im „Titus Andronicus“ mit Sicherheit nachweisen. Dagegen eröffnet sich für die Oberbühne eine andere Bestimmung: auf ihr ist das Orchester untergebracht. Welche Rolle die Musik bei den E.K. spielte, haben wir ja zur Genüge gesehen, und die Texte bestätigen überall, was die Archive und sonstigen Quellen, von denen oben die Rede war (S. 37 ff.), vermuten lassen. Musik erklingt stets bei Gastmählern auf der Bühne; so beim Gastmahle der „Esther“ („wird trompetet“, Tittmann, S. 38), beim Gelage des „verlorenen Sohnes“ („die Spielleute geigen auf“, Tittmann, S. 58), im „Titus Andronicus“ bei dem Schreckensmahl im letzten Akt („sie fangen an zu spielen, unterdessen wird die Taffel zugerichtet“, Creizenach S. 50). Im „Fortunat“ reicht Agrippina dem Andalosia den Schlaftrunk („Jetzt fangen sie an zu geigen“), Andalosia entschläft und Agrippina stiehlt ihm den Glücksseckel („unterdessen wird submisse gegeiget“), Andalosia erwacht und bemerkt mit Entsetzen den Verlust des Seckels („hören auf zu geigen“, Tittmann S. 95/96). Geistererscheinungen und sonstiger Zauberspuk sind ebenfalls mit Musik verbunden: Im

„Königssohn von England" wird im vierten und fünften Akt bei der Erscheinung des Prinzen und der Prinzessin im Zauberspiegel des Barrabas „gegeiget" (Tittmann, S. 219 und 225). Auf dem Hochzeitsfeste des Julius und der Hippolyta erklingen gleichfalls die Geigen zum Tanze („die Musikanten machen auf, Julius tanzet mit der Braut", Tittmann, S. 194). Die Klänge der Musik ertönen auch zu dem feierlichen Racheschwur des Titus Andronicus (Creizenach, S. 36). Musikbegleitung war natürlich vor allem nötig in den Singspielen und Tänzen, die zu Beginn und zum Schluß der Dramen, sowie in den Zwischenakten vorgeführt wurden (vgl. die Nachricht aus Münster oben S. 38). Wenn wir weiter noch die Dramen im Liebeskampf oder die anderen in späteren Fassungen überlieferten Stücke der E.K. heranziehen wollen, so finden wir auch hier von der Musik reichlichen Gebrauch gemacht (Mantalor IV, 8: „Hier muß eine stille Musik gehalten werden, anstatt der Nacht, weil sich sonst nichts wohl will agieren lassen. Daß also mit der Musik diese Scena erfüllet.").

Nach Mettenleiters Bericht über Spencers Nürnberger Bühne könnte man annehmen, daß das Orchester auf der H.B. untergebracht gewesen wäre (vgl. oben S. 59). Das ist jedoch ganz unwahrscheinlich, denn die H.B. ist viel zu sehr als Aktionsfeld in Anspruch genommen, als daß auf ihr noch Platz für Spencers 15 Musikanten gewesen wäre. Wir dürfen auf die aus viel späterer Zeit stammende, nicht auf eigener Anschauung beruhende Notiz Mettenleiters nicht allzu viel Gewicht legen. Daß jedoch die Oberbühne, die, wie wir sahen, nur gelegentlich als Aktionsfeld in Betracht kommt, sehr wohl als Platz für die Musik geeignet ist, läßt sich nicht bezweifeln. Wenn wir hier eins der späteren Dramen heranziehen dürfen, so heißt es in „Tiberius und Anabella" V, 9: Hans: „Kombt her, ihr Musicanten, streicht tapfer auff!" und darauf die Anweisung: „Hie spielen sie." Wenn die Musikanten unten auf dem Bühnenfelde auftreten würden, so würde ihr Kommen im Text sicher bemerkt sein. Da das nicht der Fall ist, so dürfen wir wohl annehmen, daß sie sich auf der Oberbühne als auf dem für die Musik von vornherein bestimmten Platze befinden. Die Zeichnung des Londoner Schwanentheaters von 1596 zeigt auf der Oberbühne eine Anzahl Personen, ebenso die allerdings erst dem Jahre 1672 angehörende Zeichnung des Red Bull-Theaters, auf der durch je drei unverhüllte Fenster rechts und links auf der Oberbühne mehrere

Personen auf die V.B. blicken, während der mittlere Teil der Oberbühne für das Schauspiel reserviert ist[a]). Brandl[b]) und mit ihm Brodmeier deuten diese Personen als Zuschauer. Diesen Zuschauern hätten natürlich die Vorgänge auf der Oberbühne völlig entgehen müssen. Sollten diese Personen auf den beiden Bildern nicht viel mehr eben als Andeutung des Orchesters zu verstehen sein?

Was die Oberbühne als wirkliches Aktionsfeld anbetrifft, so können wir durch Analogieschlüsse feststellen, daß ihre Verwendung immerhin häufiger und mannigfaltiger war, als es aus den wenigen erhaltenen Stücken den Anschein hat. In Kyds „Spanish Tragedy" sitzt während des Schauspiels im Schauspiel der königliche Hof auf der Oberbühne, eine Szenerie, die bei Jakob Ayrer wiederkehrt, die dieser also von den E.K. übernommen haben muß. Ferner wurde die Oberbühne als Stadtmauer bei der Belagerung und Eroberung von Städten, ganz entsprechend der Shakespeare-Bühne, verwendet, wie sich ebenfalls aus Ayrers Dramen (Mahomet = türkische Triumphkomödie) ergibt. Auch die Stücke der späteren Zeit (Romeo und Julietta II, 5 Oberbühne als Juliettas Kammer ganz Shakespeare entsprechend) können als Beweis für die Benutzung der Oberbühne dienen.

§ 15. Dekoration und Inventar; Galerien, Aus- und Eingänge, Nebenräume; Versenkung.

Die Ausgestaltung der Bühnenfelder im einzelnen ist höchst einfach. Die V.B. muß, da sie alles mögliche vorstellen soll, völlig dekorationslos sein. Die Szenen, die auf der V.B. spielen, sind bald auf einem freien Platz, bald auf der Straße, im Garten, in Wald und Feld, auch in Innenräumen, Hallen oder Wohnräumen zu denken, ohne daß eine szenische Veränderung vorgenommen wird. Eine solche würde ja auch den streng neutralen Charakter der V.B. sofort vernichten. Nun ist jedoch dieses Prinzip nicht immer streng

[a]) Vgl. Brodmeier, a. a. O. S. 5. Der mittlere Teil der Oberbühne ist durch einen Vorhang abgeschlossen, eine Einrichtung, die Shakespeare noch nicht kannte.

[b]) Einleitung der Shakespeare-Ausgabe im Bibliographischen Institut.

innegehalten. Zwei Ausnahmen können wir in den überlieferten Dramen feststellen, nämlich in der „Esther" die Errichtung des Galgens und im „Fortunat" die Aufpflanzung der Bäume der Tugend und Schande auf der V.B. Im erstgenannten Drama wird der Galgen im dritten Akt auf der V.B. gebaut, während die Handlung auf der H.B. spielt. Im vierten Akt findet das Gastmahl der Esther auf der H.B., die Hinrichtung Hamans auf der V.B., die Schlußszene wieder auf der H.B. statt. Der Galgen bleibt bis zum Schluß des Stückes auf der V.B. stehen, ohne die Illusion zu stören, zumal die V.B. nach Hamans Hinrichtung nicht wieder gebraucht wird. Ebenso bleiben im „Fortunat" die beiden Bäume bis zum Ende des Stückes stehen. Sie werden, nachdem sie im vierten Akt das erste Unheil angerichtet haben, im fünften noch einmal gebraucht, und in den Szenen, die nicht im Walde, aber doch auf der V.B. resp. auf dem durch Kombination der V.B. und H.B. entstandenen neutralen Bühnenfelde spielen, mit naiver Überlegenheit ignoriert.

Die V.B. war im englischen Theater von der H.B. dadurch scharf unterschieden, daß die letztere durch ein Dach geschützt war, welches der V.B. fehlte. Auch Spencers Bühne in Regensburg zeigt dieselbe Einrichtung, ebenso das Ottonium in Kassel. Wir dürfen demnach auch für den Heilsbrunner Hof in Nürnberg, überhaupt für alle die Fälle, wo die E.K. in Höfen und Fechtschulen ihre Bühne aufschlugen, dieselben Verhältnisse annehmen. Wo dagegen die Vorstellungen in Sälen auf den Schlössern, Zunft- und Rathäusern, öffentlichen oder privaten Gebäuden stattfanden, mußte natürlich auch das Dach der H.B. wegfallen. In diesem letzteren Falle war die H.B. von der dekorationslosen V.B. zunächst nur durch das Vorhandensein von Bühnenwänden, die mit Teppichen[a]) behängt waren, unterschieden. Diese Teppiche der H.B. bilden die einzige Dekoration, wenn man es überhaupt so nennen will. Ausdrücklich erwähnt sind sie im „verlorenen Sohn", V. Akt[b]). Sie dienen den verschiedensten Zwecken. Im „verlorenen Sohn" verdecken sie die Türen der hartherzigen Bürger, im „Jemand und Niemand" bilden sie die Tür des Gefängnisses (Tittmann, S. 149), im deutschen „Hamlet" verbirgt sich hinter ihnen der horchende Corambus und

[a]) Arras und curtain bei Shakespeare, vgl. oben S. 31 f.
[b]) Siehe oben S. 66.

wird von Hamlet erstochen (III, 5, Creizenach, S. 170), ganz entsprechend der Polonius-Szene bei Shakespeare; hinter diesen Teppichen ist auch das Feuer zu denken, in dem Ampedo den Wünschhut verbrennt (Fortunatus V, Tittmann, S. 121). Diese Teppiche haben einen doppelten Vorteil: einerseits geben sie der H.B. ihrer Bestimmung gemäß einen intimeren Charakter, anderseits sind sie doch so allgemein gehalten, daß sie der Phantasie der Zuschauer keine beengenden Schranken setzen.

Szenen, in denen Tische, Stühle, Bänke, Thronsessel usw. nötig sind, spielen nach dem oben Gesagten stets auf der H.B. Diese Requisiten standen entweder von Anfang an da und blieben bis zum Schluß des Stückes auf der Bühne, einerlei ob sie gebraucht wurden oder nicht, oder sie wurden erst im Laufe des Stückes hereingebracht, und wenn sie für den weiteren Verlauf der Handlung störend werden konnten oder andere Requisiten nötig wurden, stillschweigend entfernt. In der „Esther" müssen von Anfang an Thronsessel und Stühle vorhanden sein, wo der König und die Königin Platz nehmen. Mardocheus hockt auf der V.B. auf dem bloßen Erdboden. Im vierten Akt wird die Tafel nebst den erforderlichen Stühlen für das Gastmahl hereingebracht; diese Dekoration bleibt bis zum Schlusse des Stückes stehen. Im „verlorenen Sohn" steht auf der H.B. ein Tisch und mehrere Stühle, durch den die Wirtshausszenen und das Auftreten des Vaters im letzten Akt mit Sicherheit auf der H.B. lokalisiert werden. Und noch einmal wird das Hausgerät erwähnt, als nämlich der Diener herauskommt, um Bänke und Stühle, die beim Freudenmahl drinnen im Hause gebraucht werden, hineinzutragen. Auch hier ist dieses Gerät ein Kriterium, das die betreffende Szene der H.B. zuweist[a]). In der Komödie von „Jemand und Niemand" und in „Julius und Hippolyta" steht auf der H.B. ein Thronsessel während des ganzen Stückes. Im „Titus Andronicus" werden Tisch und Bänke für das Gastmahl im letzten Akte erst hereingebracht. Wenn wir wollen, können wir hier auch „Sidonia und Theagenes" anführen, wo das Verlobungsmahl im letzten Akt ebenfalls auf der H.B. zu denken ist, wenn wir das Stück uns auf der englischen Bühne aufgeführt vorstellen. Auch hier muß das dazu nötige Requisit erst herbeigeschafft werden.

---

[a]) Vgl. oben S. 66.

Wenn irgend möglich, so wird eine derartige Veränderung des Szenenbildes der H.B. von den Darstellern selbst vorgenommen und erscheint dadurch als zur Handlung wesentlich gehörig. Unbedingt nötig ist das jedoch nicht. Es konnten sehr wohl auf der V.B. vor den Augen des Publikums szenische Veränderungen vorgenommen werden, während das Spiel auf der V.B. ruhig weiterging; nichts wäre verkehrter, als aus solchen Szenen, in denen der Dekorationswechsel nicht ausdrücklich als vor den Augen der Zuschauer geschehend in den Texten bezeichnet ist, auf die Existenz eines Zwischenvorhangs schließen zu wollen. Wenn man bedenkt, daß es auf der englischen Bühne ein Vorrecht des Adels war, sich unter die Schauspieler selbst zu mischen, wird man verstehen, daß sich die Zuschauer auch durch andere szenisch notwendige Nebenvorgänge auf der Bühne nicht brauchten stören zu lassen. Nahmen die Veränderungen der H.B. längere Zeit in Anspruch, so wurden auf der V.B. Pickelheringsspiele oder Singspiele aufgeführt, welche „nach Beliebung zwischen den Comedien agieret werden" können, wie es in der Sammlung von 1620 heißt (im „Fortunat" die wiederholte Bemerkung: „Allhie agiert Pickelhering"), oder die Zwischenpausen wurden durch musikalische Einlagen ausgefüllt (im „Titus Andronicus" bei der Zurichtung des Gastmahles im letzten Akte). Hier ist auch das Fortschaffen der Toten anzuschließen, das ebenfalls ohne Rücksicht auf den Fortgang des Stückes geschieht. Schon auf der ganzen mittelalterlichen Bühne ist es gebräuchlich, die Toten sofort wegzuschaffen, bei den Mysterien, sodann bei Hans Sachs und im Schuldrama; so schreiben es auch die E.K. mehrfach ausdrücklich vor. Auch hier wird es teilweise als zum Stück gehörig von den Darstellern selbst besorgt (Esther, IV. Akt: Hans henkt den Haman am Galgen und trägt ihn hinein), teilweise stillschweigend von Theaterdienern vorgenommen (Titus Andronicus, VII. Akt: Titus hat die Söhne der Kaiserin ermordet und „gehet hinein". Dann erst kommt die Anweisung: „Bringen die Körper weg").

Über die nähere Beschaffenheit der Oberbühne lassen sich keine grundsätzlichen Angaben machen, da sie in den uns überlieferten Dramen zu selten vorkommt. Bei Spencer in Regensburg erhob sie sich dreißig Schuh hoch über dem Bühnenfelde auf sechs starken Säulen; diese Maße lassen sich natürlich nicht verallgemeinern. Es ist jedoch nicht unwahrscheinlich, daß die Oberbühne, wie bei der

Bühne Velthens, schon bei den E.K. sich an den beiden Seiten der H.B. fortsetzte, so daß eine Galerie an drei Seiten die H.B. umgab. Diese Seitengalerien wären dann als Logen für besonders bevorzugte Zuschauer zu betrachten. Die Beschreibung der Regensburger Bühne und die „Gallerey", von der bei Green in Danzig die Rede ist (vgl. oben S. 57), lassen diese Auffassung wohl zu[a]).

Die englische Bühne hat nach Brodmeier[b]) in der Rückwand zwei Türen. Sie sind mit den „scenae", „aedes" usw. der Terenz-Bühne insofern zu vergleichen, als sie die einzelnen Parteien, Nationen, Familien usw. scheiden. Ob diese zwei Türen auch in Deutschland vorhanden waren, darüber geben die Texte keine sichere Auskunft. Nach „Julius und Hippolyta", wo die Braut „aus der Kirche" kommt, und ähnlichen Stellen, an denen nie zwei Türen unterschieden sind, sondern immer nur von einer die Rede ist, möchte man fast vermuten, daß nur eine Tür vorhanden war. Wenn wir dagegen annehmen, daß die Versenkung auf Spencers Bühne (vgl. unten S. 83) an der Rückwand der H.B., also etwa zwischen der dritten und vierten Säule, auf denen die Oberbühne ruhte, angebracht war, so ist es nicht wohl denkbar, daß unmittelbar über der Versenkung eine Tür in der Wand vorhanden war; wir würden also eine Tür zwischen die zweite und dritte und, aus Gründen der Symmetrie, eine zweite Tür zwischen die vierte und fünfte Säule setzen. Für die Existenz zweier Türen spricht eine Stelle im Drama vom „stummen Ritter" I, 3, wo davon die Rede ist, daß die Parteien, die zum Zweikampf auftreten, „zu verschiedenen Thüren" eingehen[c]). Außer diesen Türen der Rückwand sind auf der Bühne der E.K. da, wo die V.B. in die H.B. übergeht, zwei Seiteneingänge, die in einen Gang führen, der die H.B. an den Seiten umschließt und sich hinter der Rückwand zu einem größeren Raume erweitert, von wo auch die Treppe nach der Oberbühne führt. Diese Seitentüren bilden den Ausgang nach der Stadt, nach der Straße, aufs freie Feld usw., während die Türen der Rückwand ins Innere des Hauses führen. Vermittelst dieser Seiteneingänge tritt

---

[a]) Abweichend hiervon ist die Einrichtung des Heilsbrunner Hofes in Nürnberg. Hier wurden die Balkone, die rings um den Hof führen, als Galerien für die Zuschauer benutzt. Vgl. das Bild einer Fechtschule von 1623 bei Könnecke [2], S. 172.

[b]) a. a. O. S. 32 ff.

[c]) Bolte, Danziger Theater, S. 236.

in der „Esther" Mardocheus mit den Juden auf, ebenso die Personen des Zwischenspiels; der König und seine Räte kommen und gehen stets durch die Türen der Rückwand. Die Seiteneingänge sind ausdrücklich vorgeschrieben im „Königssohn von England". Hier kommt im vierten Akt der König von Schottland in den Wald, in dem der Zauberer Barrabas wohnt. Daselbst heißt es: „Er gehet hinein [sc. nach der Hütte des Barrabas], kömt auf der andern Seiten wieder." Jetzt ruft er den Barrabas heraus, und dieser tritt durch die Tür der Rückwand auf. Hiernach ist auch das mehrmalige Verschwinden und Wiedererscheinen des Andalosia im „Fortunat" (vgl. oben S. 67 und 68) zu beurteilen. Der unter der Oberbühne befindliche Raum hinter der Rückwand dient als Garderobe und überhaupt als Aufenthaltsort der Schauspieler in den Pausen; daß er, wie Brodmeier für die Shakespeare-Bühne annimmt, in derselben Weise wie bei der italienisch-deutschen Terenz-Bühne als „viertes Bühnenfeld" gelegentlich mitbenutzt worden wäre, läßt sich für die E.K. nirgends nachweisen (vgl. oben S. 53). Die H.B. muß um so viel, als die Seitengänge Raum beanspruchen, schmaler sein als die V.B. Über diesen Gängen haben wir uns, als Fortsetzung der Oberbühne, die Seitengalerien zu denken. So wird die Trennung der V.B. von der H.B. wenigstens äußerlich stets festgehalten und ein gänzliches Ineinanderfließen der beiden Bühnenfelder verhindert.

Mit Maschinen und sonstigen Apparaten zur Erzielung szenischer Effekte konnten sich die Wandertruppen im Gegensatz zum englischen Theater nur wenig abgeben. Das einzige, was wir mit Sicherheit nachweisen können, ist die Versenkung auf Spencers Bühne, der „viereckige Spund, durch welchen sie schöne Actiones verrichtet haben" [a]). Diese Versenkung denken wir uns am besten dicht an der Rückwand zwischen den beiden Türen [b]). Sie führt zu einem unter dem Bühnenfelde gelegenen Raum, der mit dem hinteren, unter der Oberbühne befindlichen, in Verbindung stehen muß.

Hiernach erhalten wir von der Bühne der E.K. ein Bild, das

---

[a]) Schon Meißner erklärt diesen „Spund" im Gegensatz zu dem Berichterstatter Mettenleiter als die Versenkung, entsprechend dem „Loch" auf der Bühne Ayrers (Englische Komödianten in Österreich, S. 53/54).

[b]) Vgl. oben S. 82.

dem von Brodmeier aufgestellten Typus der Shakespeare-Bühne in den Grundzügen entspricht. Die am Schlusse beigegebene Skizze möge dieses Bild verdeutlichen.

C. Die Bühne des Herzogs Heinrich Julius.

§ 16. Allgemeines.

Die Dramen des Herzogs Heinrich Julius sind sämtlich in den Jahren 1593 und 1594 entstanden, gehören also in die allererste Zeit des Auftretens der E.K. in Deutschland. Sie sind, wie oben schon gesagt ist, zu dem Zwecke abgefaßt, das Repertoir der Sackevilleschen Truppe in Wolfenbüttel mit deutschen Stücken zu versehen[a]). Der Herzog hatte es mit der Verfertigung seiner Dramen sehr eilig und scheute daher vor Plagiaten weder an anderen noch an sich selbst zurück. Seine „Susanna" ist eine Bearbeitung des lateinischen Susannen-Dramas von Nicodemus Frischlin, in der er seine Vorlage stellenweise wörtlich übersetzt[b]); in seinem Drama vom „Edelmann", das den alten Schwank vom Kaiser und Abt neu behandelt, zeigt sich deutlich der Einfluß von Hans Sachs' Reformationsdialogen[c]); in seinen eigenen Dramen kehren verschiedene Situationen, namentlich die Bauernszenen und die Späße der lustigen Person, oftmals wörtlich wieder. Ein weiteres Zeichen für die große Eile, mit der der Herzog seine Stücke hinwarf, ist ihre in Deutschland ganz ungewöhnliche Prosaform. Denn daß er hierin die E.K. nachgeahmt hätte, ist eine irrige Ansicht. Die Prosaform der Dramen der E.K., wie sie uns vorliegt, ist erst das Produkt einer fortgeschrittenen Verwahrlosung; die ursprüngliche Fassung in Versen klingt, wie schon Goedeke bemerkt, nicht nur in „Sidonia und Theagenes", sondern auch in den anderen Dramen

---

a) Vgl. oben S. 34.

b) Pilger, Dramatisierungen der Susanna im 16. Jahrhundert. Zeitschrift für deutsche Philologie XI, S. 189 ff.

c) Diese Quelle des H.J. ist dem Herausgeber Holland entgangen. Vgl. Reinh. Köhler, Vier Dialoge des Hans Sachs, Weimar 1858.

durch. So sind in „Julius und Hippolyta" die Verse stehen geblieben:

III, 2: Weil Treu und Glaub ist worden klein,
Werd ich nun bleiben gar allein.
IV am Schluß: Ade du böse Welt,
Ein einsam Leben mir jetzt gefällt.
Ich gehe jetzt hin mein Straßen,
Thue dich gänzlich verlassen, ade, ade[a]).

Auch in den Dramen, deren überlieferte Gestalt späterer Zeit angehört, haben sich solche Stellen erhalten; so in „Romeo und Julietta" I, 4:

Romio, komb auf diesen Fest
Will ich weisen die best.

Ebenso in „Tiberius und Anabella" III, 3:

Nembt hin den Brieff und all mein Hertz,
Hie ist Mangel und große Schmertz.

Im „Juden von Venedig":

II, 5: Es laut gut genug Franciscina,
Wenn sie nur will werden meine Concubina.
III, 2: Anc.: gehe hin daß dich kein Windt Betrifft,
keine Bösse Zung vergifft,
daß dich der Himmel Liebt,
dir alle Wohlfahrt giebt.
Francisc. [die Herrin parodierend]: daß dich keine Böse Lufft anstreckt,
daß dich kein gespenst erschreckt,
daß dich kein floh Beist,
daß dir kein Hundt vor die thür . . . .

und noch viele andere Stellen[b]). Dazu kommen auch direkte zeitgenössische Zeugnisse: die Theer-Blackreudesche Truppe betont noch

---

[a]) Worin der Anklang an die geistliche Umdichtung des Volksliedes „Innsbruck ich muß dich lassen, ich fahr dahin mein Straßen" (O Welt ich muß dich lassen usw.) unschwer zu erkennen ist.

[b]) Von diesen Resten der ursprünglichen Knittelversform sind natürlich die in den späteren Dramen häufig erscheinenden, in kunstvollen Versmaßen abgefaßten Opernszenen und Lieder zu unterscheiden. Namentlich der „Tugend- und Liebesstreit" (Creizenach, Englische Komödianten, S. 71—124) ist reich an solchen Szenen. Der „Jude von Venedig" hat neben den Resten alter Knittelverse auch Anklänge an solche Opernszenen:

III, 2. Pickelh.: So nimbstu mich in gnaden an?
Francisc.: Ich versage Euch nichts, was ich nur kan . . . .

1604 bei ihrem Spielgesuch in Rothenburg ausdrücklich, daß sie ihre Stücke „in schönen deutschen Reimen" spielen werde[a]). Zwei der beliebtesten Stücke des Herzogs, „die Ehebrecherin" und „Vincentius Ladislaus", wurden nachträglich in Verse gebracht, das erste von dem Osterweddinger Pastor Johannes Sommer (Huldrichus Theander, Johannes Olorinus Variscus), das zweite von dem Stralsunder Schulmeister Elias Herlicius. Dieses Drama gehörte sogar in ebendieser gereimten Form zu Theer-Blackreudes obengenanntem Rothenburger Repertoir[b]). Wir müssen sonach die Prosaform als des Herzogs eigene Erfindung betrachten.

Der Zweck der eiligen Abfassung war also, für Sackville ein Repertoir zu schaffen. Schon hieraus können wir vermuten, daß die Dramen des Herzogs auf die Bühne der E.K. zugeschnitten waren, selbst wenn von den Stücken selbst kein einziges erhalten wäre. Diese Vermutung werden uns die Stücke selbst bestätigen und zugleich das Bild von der Bühne der E.K. vervollständigen[c]).

Francisc.: O mein allerliebster Schatz!
Pickelh.: O mein kurtzweilige Bießen Katz!
sage mir, Franciscina, Bistu mein?
Francisc.: Du Bist mein Und ich Dein allein.
Pickelh.: So laßt unß küssen!
Francisc.: Der liebe genießen!
Pickelh.: O mein allerliebster Schatz, das muß geschehen.
Francisc.: Und solt es auch mein Freulein sehen.

Ferner IV, 9.

Santinelli: O schöne Jungfer Ancillete,
wann dich der Herr Grimaldi hette,
wie wird er eylen —
sein Hertz zu Theilen —
mit dir nach seinem Bette.
Grimaldi: O schöne Tochter von Florellen,
dich wolt Santinell erwehlen;
der arme Haaße
kriegt eine Naaße,
er kunte nicht ihr Hertzlein stehlen.

a) Trautmann, Englische Komödianten in Rothenburg o. T. (Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, N. F. VII, S. 61).

b) Vgl. oben S. 39.

c) Die Dramen des Herzogs sind herausgegeben in Auswahl in Goedeke-Tittmanns „Deutschen Dichtern des 16. Jahrhunderts", 14. Bd. Kritische Ausgabe von Holland im literarischen Verein 1855. Hier sind auch die beiden obengenannten Versbehandlungen abgedruckt.

§ 17. Die einzelnen Dramen des Herzogs. Erste Gruppe: Ehebruchs- und Wirtshausdramen.

In dem Drama vom „ungeratenen Sohn" finden wir in der fünften Szene des dritten Aktes eine Stelle, welche für die Beschaffenheit der Bühne des Herzogs den untrüglichen Schlüssel abgibt. Die Szene spielt im Holze; Nero und seine beiden Mordgesellen Seditiosus und Hypocrita verschwören sich gegen das Leben des alten Herzogs. Hier sagt nun die Bühnenanweisung: „Die beiden gehen ab. Nero gehet aus dem Holtze, und kompt wider auff die Brücken" [a]). Aus dieser Stelle geht die prinzipielle Teilung des Bühnenfeldes in V.B. und H.B. deutlich hervor. Unter Brücke versteht der Herzog dasselbe, was die süddeutschen Meistersänger auch darunter verstanden, nämlich das neutrale Bühnenfeld; daneben hat aber H.J. noch eine zweite Bühne, die die Meistersänger nicht kannten, nämlich die H.B., die im Gegensatz zu der neutralen, dekorationslosen V.B. einen bestimmten Ort darstellt, in dem vorliegenden Drama das Holz, in dem die Verschwörer zusammentreffen. Die Bühne der E.K. erscheint uns wieder in ihrer charakteristischen Eigenart. Hiermit haben wir auch für die Dramen des H.J. eine feste Basis gewonnnen, von der wir bei unserer Untersuchung auszugehen haben, und es wird sich darum handeln, ob und in welchem Maße die einzelnen Dramen sich in diese Bühne einordnen.

Von den elf überlieferten Stücken können wir zunächst eine Gruppe zusammenfassen, in der bei neutraler V.B. die Ortseinheit der H.B. festgehalten ist. Es sind dies die drei Ehebruchsdramen „Buhler und Buhlerin", „von einem Weibe", „von einer Ehebrecherin", und die beiden Wirtshausdramen „von einem Wirte oder Gastgeber" und „von einem Wirte und drei Wandergesellen". Die H.B. stellt in allen diesen Stücken den Platz vor dem Wirtshause resp. vor dem Hause des betrogenen Ehemannes vor; die Oberbühne ist der Balkon des Hauses, der gelegentlich mit als Bühnenfeld benutzt wird.

a) Buhler und Buhlerin.

Hier sehen wir im dritten Akt alle drei Bühnenfelder gleichzeitig benutzt. Pamphilus, der Liebhaber, tritt mit den Musikanten

[a]) Holland, S. 356.

auf der V.B. auf, um seiner Geliebten ein Ständchen zu bringen. „Gehe vorhin nach dem Hause, da jene Auslage ist," sagt er zu den Musikanten. In der Originalhandschrift des Herzogs, die von den beiden erhaltenen Drucken nicht unbeträchtliche Abweichungen zeigt[a]), steht noch deutlicher das Wort „Erckner" für „Auslage". Die Musikanten gehen auf das Haus zu, d. h. sie begeben sich nach der H.B. „Pamphilus jauchzet, und ist lustig. Wie er nun vor das Hauß kömpt, Brauchet er Amatorische Possen . . . . wirfft eine Pomerantzien hinauff . . . . Entlich sieht die Fraw zum Fenster heraus." Während die Musikanten weiterspielen, kommt Dina, die Frau, herunter, tritt vor die Tür, und es entspinnt sich auf der H.B. vor dem Hause ein Liebesgespräch, das mit einem Tanze der beiden abschließt. Auf der V.B. tritt inzwischen der Ehemann stark angetrunken auf, singt ein Trinklied und bemerkt endlich das Treiben vor seinem Hause auf der H.B. Dina und Pamphilus sehen ihn kommen, verabschieden schnell die Musikanten und gehen ins Haus. Die Spielleute gehen über die V.B. ab; hier begegnet ihnen der Ehemann und erfährt von ihnen, daß ein Mann bei seinem Weibe drinnen sei. Jetzt erst begibt sich der Mann auf die H.B., klopft an der Türe seines Hauses an und wird von seinem Weibe empfangen.

Dasselbe Ineinandergreifen von V.B. und H.B. zeigt der fünfte Akt. Wieder erscheint Pamphilus mit den Musikanten, wieder wird auf der Hinterbühne eine Tanzszene vorbereitet. Auf der V.B. begleiten die Wächter die Szene mit ihren Bemerkungen. Der Tanz ist ausdrücklich als stumme Szene bezeichnet, woraus die Gleichzeitigkeit des Tanzes und der Unterhaltung der Wächter und damit die Trennung der Bühnenfelder hervorgeht: „Wann sie vor das Haus kommen [sc. Pamph. und die Spielleute], Tantzet er, so kömpt die Frawe heraus . . . . Reden aber nicht zusammen, Sondern brauchen gesticulationes gegen einander."[b]) Schließlich gehen die Wächter auf die H.B. über; hier entspinnt sich ein Streit, Pamphilus und ein Wächter werden erstochen, Dina schneidet sich, von Reue und Verzweiflung ergriffen, die Kehle ab. Zum Schluß werden die Toten unter großem Geschrei von den Teufeln weggetragen.

---

[a]) Holland, S. 848 ff.
[b]) Holland, S. 251.

b) Von einem Weibe.

Auch hier stellt die H.B. den Platz vor dem Hause des Ehemannes vor, während die neutrale V.B. bald eine Straße derselben Stadt, bald die fremde Stadt bedeutet. Im vierten Akt finden wir zwei gleichzeitig spielende Szenen, die die Trennung der Bühnenfelder deutlich machen. Auf der V.B. kommen Mercator, der Ehemann, und Johann Bonset, sein Diener, aus der Stadt zurück. Auf der H.B. treten Meretrix und Amator aus dem Hause. Sie sehen den Mercator auf der V.B. kommen; Meretrix verbirgt ihren Liebhaber hinter der Tür. Erst als dieser nach einem ziemlich langen Dialoge (in Hollands Neudruck beinahe eine ganze Seite) in Sicherheit gebracht ist, kommt Mercator mit Bouset auf der H.B. an, und Bouset sagt, scheinbar überrascht: „Siet dar kompt aw Fraw her." Diese Szenenfolge ist nur unter der Voraussetzung der Teilung des Bühnenfeldes möglich.

c) Von einer Ehebrecherin.

Auch hier stellt die V.B. einen neutralen Platz oder eine Straße, die H.B. den bestimmten Platz vor dem Hause vor. Würden wir nur dieses eine Drama haben, so könnten wir daraus allerdings nicht die Trennung der Bühnenfelder beweisen, da ein organisches Ineinandergreifen der Szenen oder Gleichzeitigkeit, welche zwei getrennte Felder notwendig machen würde, in diesem Drama nicht wie in den beiden anderen statthat. Hier können wir uns jedoch auf die Analogie verlassen, und die einzelnen Szenen ordnen sich so zwanglos in das Schema der Doppelbühne ein, daß schon diese Zwangloſigkeit unsere Annahme unterstützen muß. Im ersten Akt ist die Bühne ganz neutral, der Ort, wo die drei Szenen spielen, ganz bedeutungslos; V.B. und H.B. sind nicht unterschieden, so wie auch bei den E.K. so oft an Stelle der beiden Bühnenfelder ein einziges neutrales trat. Der zweite Akt spielt auf der V.B. Der Ehemann trifft den jungen Pamphilus und zeigt ihm das „Haus mit dem Löwen," d. h. sein eigenes Haus auf der H.B. Die Szenen zwischen dem Ehemann und der Frau spielen auf der H.B., wohin nach Pamphilus' Weggang der Mann sich begeben hat. Ebenso spielen auf der H.B. die traditionellen Liebesszenen. Der dritte Akt spielt wieder auf der V.B.; der Nachbar Adrian warnt den Ehemann vor seinem Weibe, Pamphilus erzählt ihm sein nächtliches

Abenteuer. Der Schluß des Aktes bringt die zweite Liebesszene zwischen der Frau und Pamphilus auf der H.B. Der vierte Akt spielt unmittelbar anschließend auf der H.B. weiter; zum Schluß erscheint Pamphilus wieder auf der V.B., entschlossen, in der nächsten Nacht zum dritten Male das Abenteuer zu wagen. Der fünfte Akt entspricht in der Szenenfolge genau dem dritten. Im sechsten Akte endlich spielen wieder die Szenen der Eheleute, die Wahnsinnsszene des Mannes und der reuevolle Selbstmord der Frau auf der H.B., auf der V.B. dagegen die Szenen, in denen Pamphilus auftritt und sich entschließt, der unheimlichen Stadt mit ihren gefährlichen Abenteuern den Rücken zu kehren.

d) Von einem Wirte und drei Wandergesellen.

Hier ist die Trennung der Bühnenfelder wieder deutlich. Die V.B. ist neutral; die H.B. stellt das Wirtshaus dar, und zwar nicht einen Innenraum, sondern den Platz vor dem Wirtshaus, auf dem Tische und Stühle aufgestellt sind, so daß sich Wirtshausszenen und Gelage hier abspielen können, und der doch auch wieder als freie Straße gelten kann. Es scheint hiernach, als habe H.J. das Prinzip der Terenz-Bühne, Innenräume zu vermeiden und alle Vorgänge auf die Straße zu verlegen, durchgeführt; es ist dies jedoch hier nur durch die Anlage des Stückes bedingt, und wir werden fernerhin sehen, daß H.J. Interieurszenen durchaus nicht zu umgehen sucht. Die Szene in unserem Drama erinnert lebhaft an den zweiten und dritten Akt in der Komödie vom „verlorenen Sohn" bei den E.K. Auf der V.B. spielen die für das Stück ganz bedeutungslosen Auftritte zwischen Bouset und den Bauern, in denen die komische Idee rettungslos zu Tode gehetzt wird, sodann die Szenen, in denen die drei Zechpreller nach gelungener List auftreten und gegen den Wirt einen neuen Anschlag schmieden. Die Szenen im Wirtshaus sind der H.B. zuzuweisen. Deutlich geht die Verteilung der Bühnenfelder hervor aus dem Ende des ersten und dem unmittelbar anschließenden zweiten Akte. In I, 4 begrüßt der Wirt die drei Gesellen auf der H.B. und komplimentiert sie ins Haus hinein. Unterdessen treten auf der V.B. die drei Bauern auf, zu denen Bouset kommt, um Einkäufe zu machen. Das gelingt ihm jedoch nicht, da er sich mit den Bauern in ihren verschiedenen Dialekten nicht verständigen kann. Die Bauern gehen einer nach dem anderen in hellem Zorn weg, Bouset bleibt allein. Auf der

H.B. kommt der Wirt wieder heraus: „Ich muß hie warten, bis das meine Geſte, So geſtern zu mir kommen, Hinwegk wollen, Damit ſie mir nicht entwackern, Ehe dann ſie mich bezahlen.“ Damit iſt zugleich motiviert, daß die Handlung auf dem Platz *vor* dem Wirtshauſe weitergeht, ſo daß dann zwanglos der gerade vorübergehende Richter zugezogen werden kann, um den Streit zu ſchlichten. Auf der V.B. ſieht Johann Bouſet den Wirt herauskommen: „Aber dorth kompt myn Herr, Ick ſal nun tho Huis gahn.“ Er geht nach der H.B. zu; unterdeſſen kommen die drei Geſellen aus dem Hauſe heraus. Auf der H.B. finden ſich jetzt der Wirt, Bouſet und die Gäſte zuſammen. Hier ſchließt in unmittelbarer Folge ohne Pauſe die erſte Szene des nächſten Aktes an.

e) Von einem Wirte oder Gaſtgeber.

Dieſes Drama erfordert genau dieſelbe Szenerie wie das eben beſprochene: V.B. neutrale Straße, H.B. Platz vor dem Wirtshaus, mit Tiſch und Stühlen. In der erſten Szene erſcheint Bouſet in lächerlichem Aufzuge auf der V.B. Nachdem er das Publikum genug zum Lachen gereizt hat, will er weggehen: „Wel, ick gha hyr ſuken myn Here, und lathe mey hyr beſpotten, Und dar kompt min Here her, Ick ſal wachten, beth dat hey hyr kompt.“ Der Wirt tritt alſo auf der H.B. auf, und Bouſet will ihn auf der V.B. erwarten. Der Wirt hält einen langen Monolog, in dem er ſeine ſchurkiſche Geſinnung unverhüllt hervortreten läßt; Bouſet auf der V.B. gloſſiert ihn in humorvoll treffender Weiſe. Allmählich iſt der Wirt bis auf die V.B. gekommen; hier findet er Bouſet und befiehlt ihm, verſchiedene Einkäufe zu machen. Er ſelbſt geht wieder nach der H.B. und von da ins Haus; auf der V.B. ſpielen ſich die Szenen zwiſchen Bouſet und den Bauern in derſelben Weiſe ab wie in dem Stücke von dem Wirt und den Wandergeſellen.

§ 18. Die einzelnen Dramen des Herzogs. Zweite Gruppe: Die übrigen Dramen.

Bei den ſechs weiteren Dramen des H.J. liegen die Verhältniſſe nicht ſo einfach wie in der Gruppe der Wirtshaus- und Ehebruchsdramen. In dem Drama vom Edelmann iſt die äußere Technik der

Bühne schwer zu erkennen, und es bleibt vollkommen unserem Ermessen überlassen, ob wir das Stück einer einfachen Neutralbühne zuweisen oder ebenfalls auf V.B. und H.B. verteilen wollen. Nach der Analogie der übrigen Dramen können wir jedoch, wie bei der Tragödie von der Ehebrecherin, auch in diesem Drama eine neutrale V.B. und eine den Platz vor dem Kloster vorstellende H.B. annehmen, ohne dem Stücke Zwang anzutun.

Die übrigen Dramen erfordern eine genauere Betrachtung.

a) Von der Susanna.

Dieses Drama ist in zwei Bearbeitungen erhalten, von denen die spätere, wesentlich verkürzte, mancherlei abweichende Bühnenverhältnisse aufweist. Wenn auch, wie Pilger nachgewiesen hat, dieses Stück eine skrupellose Bearbeitung von Frischlins „Susanna" ist, so dürfen wir doch nicht mit Goedeke sagen, „daß bei diesem Stücke das Gerede von englischem Einfluß zuschanden wird"[a]; H.J. schrieb seine „Susanna" ebensogut für Sackevilles Bühne wie all seine anderen Dramen, und das zeigt sich gar wohl im Aufbau und in der Aufeinanderfolge der Szenen. In dem ersten Susannendrama spielt der erste Akt, der uns Susannas glückliches Familienleben und die Ungerechtigkeit der beiden alten Richter zeigt, ganz auf der neutralen Bühne. Die Schwierigkeit beginnt im zweiten Akt. Wir müssen uns Susannas Garten auf der H.B. vorstellen. Hier treffen sich die beiden Richter, die der Susanna nachstellen. Sie verbergen sich beide hinter Bäumen, so daß sie erst nach geraumer Zeit einander gewahr werden. Dann verabreden sie ihren schändlichen Plan, Susanna zu überfallen. Diese tritt in der zweiten Szene mit ihren Mägden auf. Sie kommt aus ihrem Hause, denn Midian, der eine Richter, sagt zum anderen: „Siehe dort die Thür im Hause gehet schon auff, sie wird fürwar kommen." Wenn wir annehmen, daß die H.B. vollständig von dem Garten eingenommen ist, so kann das Auftreten der Susanna nicht auf der H.B. erfolgen, denn dem Wortlaut des Textes nach spricht Susanna nach ihrem Kommen auf der Bühne erst die Absicht aus, in den Garten zu gehen. Sie sagt: „ich wil in den Garten gehen und mich mit kaltem Wasser abwaschen." Darauf ihre Magd Judith: „Fraw seidt jhr denn willens noch in den Garten zu gehen?" Und

[a] Grundriß II, S. 520.

Susanna wiederum: „kom du mit mir in garten“ [a]). Dann erst gehen die Frauen dahin, und Judith fragt: „Bey welchem Teiche wollet ihr euch waschen?“ Susanna: „Bey diesem da wir stehen.“ Die Schwierigkeit dieser Szene würde gelöst sein, wenn wir uns den Garten auf der V.B. und den Platz vor dem Hause der Susanna auf der H.B. denken könnten. Das geht jedoch nicht an, erstens weil es dem Prinzip widerstrebt, daß die V.B. eine neutrale Szene darstellt, zweitens weil der Garten schon wegen der notwendigen Dekoration und szenischen Ausstattung (Bäume und Teich) der H.B. zugewiesen werden muß. Wir sind also gezwungen, entweder die H.B. in zwei Standorte (Garten und Platz vor dem Hause) zu teilen oder Susannas Auftreten in dieser Szene auf der V.B. stattfinden zu lassen. Das letztere scheint mir wahrscheinlicher zu sein. Nun erhebt sich jedoch die Frage, wo die Tür unterzubringen ist, aus der die beiden Richter die Susanna heraustreten sehen. Diese Frage ist nur durch Vergleich der „Susanna“ mit den anderen Dramen zu lösen. Mehrfach wird bei H.J. das „Losament“ irgendeiner Person genannt. In „Buhler und Buhlerin“ geht Pamphilus in sein Losament (Holland, S. 221); im Drama vom „Edelmann“ will Prodigus in seinem Losament warten (Holland, S. 482); in den noch zu besprechenden Dramen kommt im „ungeratenen Sohn“ Nero aus seinem Losament heraus (Holland, S. 358); im „Vincentius Ladislaus“ ist das Losament des Ritters ebenfalls genannt (Holland, S. 510). Aus dem „ungeratenen Sohn“ werden wir mit Deutlichkeit sehen, wo wir das Losament unterbringen müssen, nämlich an dem einen Seitenausgang an der Grenzlinie von V.B. und H.B., wie diese Ausgänge schon die Bühne der E.K. aufweist. Dieses Losament ist hier das Haus der Susanna [b]). Hier kommt sie heraus, spielt zu-

---

[a]) Holland, S. 57.

[b]) Auf andere Weise könnte man die Bühnenverteilung der „Susanna“ erklären, wenn man die Unterredung zwischen Susanna und Judith auf die Oberbühne verlegt. Dann würde man, wenn man in der Rückwand zwei Türen annimmt, die eine als die Tür zu Susannas Hause, die andere als das Gartentor ansehen dürfen. Diese Annahme ist jedoch aus zwei Gründen unwahrscheinlich: erstens steht ihr die Analogie des Dramas vom „ungeratenen Sohn“ entgegen (vgl. unten S. 99), und zweitens widerspricht dem der Wortlaut des Textes. Susanna schickt ihre Magd Sara ins Haus zurück und befiehlt der anderen Magd Judith, ihr in den Garten zu folgen:

Sus.: Kom du mit mir in garten.
Jud.: Was euch geliebet.

nächst auf der V.B. und geht dann auf die H.B. über. Die Tür läßt sie durch die Magd, die auf demselben Wege wieder ins Haus zurückgeht, abschließen. Als sie dann von den beiden Alten im Garten überfallen wird, flieht Susanna durch die Tür an der Rückwand der Bühne, die die „hintere Gartentür" vorstellt: „Ich wil mich auff die flucht geben und lauffen durch die hinter Thür, das ich dadurch ins Haus komme, Denn hiedurch sein die, so mir nachstellen, in den Garten kommen" [a]). Wir erfahren hier zugleich, wie die beiden Richter in den Garten gekommen sind, und es ist sehr wahrscheinlich, daß wir auch hier zwei Türen in der Rückwand anzunehmen haben und Simeon durch die eine, Midian durch die andere Türe aufgetreten ist. An der durch die Magd abgeschlossenen Tür des Lusaments klopfen nun die beiden Richter die Dienerschaft heraus und bezichtigen die Susanna des Ehebruchs.

An dieser Erklärung der Szenerie erregt es immerhin Bedenken, daß die naheliegende Annahme, daß die Bühnenrückwand das Haus der Susanna vorstelle, ausgeschlossen wird. Indessen ist sie doch die einzige, durch die die Schwierigkeit gehoben werden kann. In der zweiten Fassung der „Susanna" liegen die Bühnenverhältnisse wesentlich einfacher. Hier fällt die Szene der Susanna vor dem Garten weg, sie tritt sofort im Garten auf; es liegt also hier kein Hinderungsgrund vor, die Rückwand als das Haus der Susanna zu be-

---

Sus.: Was ist es gleichwohl ein lustig ding umb einen schönen Garten . . . . Sein wir hie auch alleine Judith? [In Hollands Ausgabe sind diese Worte der Sara zugewiesen, was natürlich nur ein Druckfehler ist.]

Jud.: Ich vernehme hie niemants . . . .

Sus.: Das were gut, denn ich wolte nicht gerne, das mich jemandts Nacket sehen solte.

Jud.: Bey welchem Teiche wollet jhr euch waschen?

Sus.: Bey diesem da wir stehen?

usf.

Während dieses Gespräches muß also Susanna allmählich bis zum Garten, d. h. auf die H.B., gelangt sein. Wenn sie hierbei von der Oberbühne auf die H.B. übergehen müßte, so würde H.J. wohl die Anweisung zugefügt haben: „gehen abe, kommen alsbald wieder", oder eine ähnliche, wie sie sich häufig sonst finden. Da nicht davon die Rede ist, daß Susanna vor ihrem Eintritt in den Garten die Bühne verläßt (vgl. die entsprechende Szene im 7. Akt des „Titus Andronicus", oben S. 74), müssen wir annehmen, daß der ganze Vorgang auf dem unteren Bühnenfelde spielt.

[a]) Holland, S. 67.

trachten[a]). In der ersten Fassung kommen wir jedoch mit dieser Erklärung nicht aus.

Der Schluß des zweiten Aktes spielt auf der V.B. Ebenso der ganze dritte Akt. Währenddem wird das Szenenbild der H.B. geändert und der Gerichtsplatz mit Tischen, Bänken und dem Richterstuhl hergestellt und durch Schranken abgeschlossen. Von einem Zwischenvorhang, der während dieser szenischen Maßnahmen die H.B. verschlossen hätte, ist in den Bühnenanweisungen nicht die Rede, und wir müssen ihn für H.J. ebenso wie für die Dramen der E.K. ablehnen. Für die ausgedehnte Richterszene im vierten Akte sind beide Bühnenfelder notwendig: das Gericht auf der H.B., die Korona auf der V.B. Hier auf der V.B. nimmt Susanna nach ihrer Verurteilung von ihren Angehörigen Abschied. Als sie eben zum Tode abgeführt werden soll, erscheint Daniel als Retter in der Not, und die Gerichtsszene wiederholt sich: auf der H.B. Daniel, die Richter, die beiden Alten usw., auf der V.B. die Korona des Publikums, darunter die unvermeidlichen Bauern und Johan Clant mit ihren drastischen Glossen. Die beiden Sünder werden überführt, verurteilt und auf der V.B. gesteinigt. In der zweiten Fassung der „Susanna" steht noch die Bemerkung: „Die Toten werden abgetragen." Der fünfte Akt spielt, wie der erste, auf dem neutralen Bühnenfelde.

b) Vincentius Ladislaus.

In diesem Drama haben wir zunächst die bekannte Wirtshausszenerie: V.B. neutral, H.B. der Platz vor dem Wirtshause „Zur Krone". In diesem Rahmen spielt sich der erste bis dritte Akt in der bekannten Weise ab: auf der V.B. die Szenen der Kammerjunker, die sich von Vincentius' Anwesenheit bei Hofe einen besonderen Spaß versprechen und ihn deshalb einladen wollen, auf der H.B. die Szenen des aufgeblasenen Renommisten mit dem Wirte und die groteske Gebetszene. Im vierten Akt wird Vincentius auf der H.B. zu Hofe geladen. Er geht hinein, um sich umzuziehen. Auf der V.B. erscheint der herzogliche Hofstaat in Erwartung des seltenen Gastes. Der Kammerjunker Adrian kommt von der H.B. her und meldet dessen Ankunft. Der Herzog und sein Gefolge gehen hinein; der Marschall bleibt allein auf der V.B. zurück und sieht Vincentius über die H.B. herankommen: „Dort kommt er gleich

[a]) Holland, S. 178.

her, ich muß zu meinem Herrn gehen." Mit diesen Worten verläßt er die Bühne. Die nächste Szene (die erste des unmittelbar anschließenden fünften Aktes) spielt auf der V.B., wo Vincentius jetzt angekommen ist; der Herzog kommt ihm mit dem Gefolge entgegen und begrüßt ihn. Hier entspinnt sich die ergötzliche Unterhaltung mit den Aufschneidereien des würdigen Vorgängers Münchhausens und den treffenden Antworten des Narren. Währenddem wird auf der H.B. der Tisch gedeckt. Die H.B., vorher der Platz vor dem Wirtshaus, stellt jetzt den Speisesaal im herzoglichen Schloß vor. Ein Zwischenvorhang ist nach der Anweisung: „Inmittelst sie also reden, wird der Tisch gedeckt," ausgeschlossen. Während des Essens auf der H.B. setzt Vincentius seine Lügenerzählungen fort und verliebt sich außerdem in eine der Hofdamen, die über sein närrisches Gebaren gelacht hatte. Am Schluß der Szene heißt es: „Die Tafel wird aufgehoben," was wohl nicht in unserer modernen Bedeutung, sondern buchstäblich zu verstehen ist. Die Gesellschaft begibt sich wieder nach vorn, und auf der frei gewordenen H.B. wird gefochten, musiziert und getanzt, wobei sich Vincentius selbst mit seinen Fecht- und Springkünsten, seine Musikanten, die er hat herbeikommen lassen, und die sich mit der Kapelle des Herzogs in einen Wettbewerb einlassen, mit ihren musikalischen Leistungen gründlich lächerlich machen. Wir können hier entsprechend der Vermutung, die wir bei der Bühne der E.K. aussprachen, annehmen, daß die Kapelle des Herzogs auf dem Balkon der H.B., d. h. auf der Oberbühne, placiert ist, während die des Vincentius auf der H.B. auftritt. Dann verabschiedet der Herzog seinen Gast und verläßt die Bühne; bald darauf auch Vincentius. Im sechsten Akt wird der Scherz weiter getrieben. Die erste Szene spielt zwischen dem Herzog und seiner Gemahlin auf der V.B.; in der zweiten Szene tritt auf der V.B. Adrian auf, im Begriff, den Vincentius abzuholen. Hier trifft er ihn und führt ihn mit nach der H.B., wo ihnen der Herzog entgegenkommt. Adrian muß den Vincentius auf der V.B. treffen, da die H.B. nicht mehr den Platz vor dem Wirtshaus vorstellt und daher die Wiederholung der entsprechenden Szene im vierten Akte unmöglich ist. Nachdem nun — auf der H.B. — Vincentius wieder einige seiner prahlerischen Geschichten zum besten gegeben hat, nötigt ihn der Herzog in sein Zimmer. Hierdurch wird die H.B. wieder frei. Die Anweisung schreibt vor: „Inmittelst wird musicieret." Hier können wir uns das Orchester

wiederum nirgends anders als auf der Oberbühne denken. Diese Musikeinlage füllt die stumme Szene auf der H.B. aus, die nun vor den Augen des Publikums vor sich geht: „Das Bette wird zugerichtet, bey demselben ist Johan Bouset beschefftig, und Director des ganzen Wercks“ [a]). Wir sehen also, wie auch diese Szene einen Zwischenvorhang ausschließt, und wie die szenisch notwendigen Vorbereitungen als organischer Bestandteil der Handlung in das Stück hineingezogen und sogar zu komischen Effekten benutzt werden. Dann wird Vincentius feierlich hereingeführt. Der einfältige Prahler glaubt, daß ihm ein Brautbett zugerichtet worden sei; das Bett aber hat keinen Boden, und darunter steht ein großer Kübel voll Wasser. Die List gelingt vollständig, und der Gefoppte wird unter schallendem Gelächter mit faulen Eiern beworfen und hinausgejagt.

c) Der ungeratene Sohn.

Dieses Drama bereitet der Erklärung große Schwierigkeiten. Mit absoluter Sicherheit läßt sich die Verteilung der Szenen auf die einzelnen Bühnenfelder überhaupt nicht durchführen. Ohne daher eine in den Einzelheiten abweichende Ansicht a priori abzulehnen, tragen wir hier diejenige Interpretation vor, die unseres Erachtens die größte Wahrscheinlichkeit für sich hat. Manches ist überhaupt mit einem non liquet zu beantworten. Eine Besonderheit, die wir sonst weder bei den E.K. noch bei H.J. wiederfinden, ist in diesem Drama das Vorhandensein zweier Standorte auf der H.B. Es müssen hier der Garten und der Wald untergebracht werden. Daß die H.B. nicht in ihrer ganzen Ausdehnung abwechselnd den Wald und den Garten vorstellt, erhellt aus der letzten Szene, wo beide Standorte gleichzeitig gebraucht werden.

Außerdem tritt hier der Ausnahmefall ein, daß Tische und Bänke auf der V.B. aufgestellt werden, ohne daß aber dadurch die Örtlichkeit, die die V.B. vorstellen soll, irgendwie näher bestimmt würde. Im ersten Akte tritt der Herzog Severus mit seinen Räten auf und befiehlt: „Lasset Stüle und Bäncke herbringen.“ Auf der H.B. kann diese Szene nicht stattfinden, da wir diese für die obengenannten Örtlichkeiten in Anspruch nehmen müssen. Wir haben es hier eben mit der seltenen Erscheinung zu tun, daß auf der V.B.

[a]) Holland, S. 553.

dekorative Maßnahmen getroffen werden, ähnlich wie bei der Errichtung des Galgens in der „Esther" und die Aufpflanzung der beiden Bäume im „Fortunat". Das Herschaffen der Stühle wird durch die Worte des Herzogs als organisch zum Stück gehörig charakterisiert und wird dadurch minder auffällig. Die Stühle bleiben auf der V.B. während des ganzen Dramas. Im ersten Akt hält der Herzog Rat über die Zukunft seiner Söhne; Nero soll wegen seiner Unbotmäßigkeit außer Landes geschickt werden; der Verräter Garrulus belauscht die Beratung und hinterbringt es dem Nero: alles auf der V.B. Zu Beginn des zweiten Aktes tritt der Herzog wieder auf, setzt sich (die Stühle stehen noch da) und läßt seine Söhne rufen. Probus erscheint, Nero nicht. Fidelis will ihn zum Kommen bewegen: „gehet abe, Inmittelst begegnet jhm Nero". Es folgt ein kurzer Wortwechsel zwischen beiden; schließlich bequemt sich Nero dazu, vor seinem Vater zu erscheinen. Ob dieser Wortwechsel auf der H.B. stattfindet oder unmittelbar vor der Tür von Neros Losament (das später im Stücke erwähnt wird), geht aus der Stelle nicht mit Sicherheit hervor. Auf der V.B. spielt nun die Szene zwischen dem Vater und den Söhnen, in der sich Neros wilder Trotz im grellsten Lichte zeigt. Die darauf folgende Beratung des Herzogs mit seinen Getreuen belauscht wieder der Verräter Garrulus. Im dritten Akt tritt Nero zunächst mit Garrulus auf der V.B. auf und „gehet abe ins Holtz, gehet auff und nieder stillschweigend, entlich siehet er kommen Hypocritam und Seditiosum". Diese beiden treten auf der V.B. auf und „gehen eine Weile auf und nieder"; kurzer Dialog der beiden. Währenddem setzt Nero auf der H.B. seinen Monolog fort: er will die beiden für seine Rachepläne gegen Vater und Bruder gebrauchen. Sie sehen den Nero auf der H.B. auf und nieder gehen und treten zu ihm. Jetzt folgt die oben (S. 87) bereits angeführte Szene, aus der die Trennung der Bühnenfelder mit Evidenz hervorgeht: Seditiosus und Hypocrita gehen ab, Nero „gehet aus dem Holtze, und kompt wider auff die Brücken". Hier trifft er den Fidelis, heuchelt Reue über seinen Trotz und will dem Vater Abbitte tun. Im vierten Akt erscheint Severus wieder mit seinen Räten auf der V.B., wo die Stühle und Bänke vom zweiten Akte her immer noch stehen geblieben sind. Fidelis holt den Nero zu der Versöhnungsszene ab. Er „klopfft an Neros Losament"; Nero kommt heraus, tritt vor seinen Vater hin und fällt ihm zu Füßen. Wo ist dieses Losament Neros zu denken?

Die Bezeichnung haben wir bei H.J. schon mehrfach gefunden (vgl. oben S. 93); daß es nicht eine der Türen in der Rückwand sein kann, wird uns die nächste Szene unseres Dramas zeigen; wir haben es in der Besprechung der „Susanna" mit dem Hause des Jojakim identifiziert und es an dem einen der beiden Seitenausgänge untergebracht. Die vorliegende Stelle gibt uns hierin recht, denn es ist höchst unwahrscheinlich, daß Fidelis erst durch den Garten resp. das Holz auf der H.B. geht, um zu Neros Losament zu gelangen. Die nächsten Szenen bringen uns die Bestätigung. Zunächst treten auf der V.B. Seditiosus und Hypocrita auf, dann Nero. Das Morden soll beginnen. Hypocrita gibt dem Nero den entsetzlichen Rat, das Herz eines Kindes zu verzehren, um so blutdürstig zu werden, daß er vor keinem Morde mehr zurückschreckt. Nero will hierzu seinen unehelichen Sohn opfern. Er „gehet ins Losament, und wil den Jungen holen". Hypocrita und Seditiosus gehen ab; Nero kommt mit seinem Sohne aus dem Losament. Der Junge trägt eine Flasche und einen Kohlentopf; sie gehen über die V.B. nach dem Holze zu. Eine steigende Angst befällt das Kind, während sie dahingehen. Auf der H.B. angekommen, verübt Nero das scheußliche Verbrechen, in dessen peinlicher Ausmalung sich der Verfasser nicht genug tun kann. Szenisch ist diese Stelle jedoch für uns insofern interessant, als sie uns den Beweis gibt, daß das Losament unmöglich auf der H.B. sein kann. Nachdem die Untat geschehen ist, heißt es im Text: „Er gehet abe und spricht: ‚Nun deucht mich, ich sey so keck, Wann mich der Teuffel begegnete, ich wolte mich an jhn machen. Ich wil nun hingehen, und vernhemen, Ob mein Vater heute wil in den Garten gehen, Damit ich mich darauff auch könne gefast machen.' Gehet abe." Das erste „gehet abe" bezieht sich auf das Verlassen der H.B., das zweite erst auf das Verlassen der Bühne überhaupt; Nero geht in sein Losament zurück. In der nächsten Szene treten im Garten, also auf der bis jetzt noch nicht benutzten Seite der H.B., Severus und sein Enkel Innocens auf, legen sich unter einem Baume nieder und schlafen ein. Auf der V.B. erscheinen Nero und Fidelis; hier erfährt Nero, daß sein Vater in den Garten gegangen sei. „Er gehet abe", d. h. er verläßt die Bühne und geht in sein Losament. Ebenso geht Fidelis ab mit der Motivierung, daß er mit einem Freunde eine Verabredung habe. In der nächsten Szene kommt Nero wieder, „hat eine Barte in der Hand, gehet in den

Garten". Er kommt also jedenfalls wieder aus seinem Losament und geht sodann gleich nach dem Garten, d. h. der H.B., wo sein Vater und Neffe schlafend liegen. Hier ermordet er die beiden, ruft darauf seine Mutter herbei und ermordet diese ebenfalls. Der fünfte Akt beginnt auf der V.B. Neros Bruder Probus und die drei Räte des Herzogs treten auf, bange Ahnungen und schwere Träume haben sie erschreckt. Probus will in den Garten gehen und findet hier die Ermordeten. Entsetzt ruft er die Räte herbei, und auch Nero kommt und legt große Betrübnis an den Tag. Sie gehen ab, die Toten werden abgetragen. Auf der V.B. folgt eine kurze Szene zwischen Seditiosus und Hypocrita. In der nächsten Szene arbeiten wieder beide Bühnenfelder ineinander. Auf der V.B. tritt Nero auf. Er hat den Arzt Empiricus in das Holz bestellt, um sich von ihm ein Gift zu beschaffen. Er „gehet abe", d. h. wiederum nicht von der Bühne überhaupt, sondern von der V.B. nach der H.B. Hier, im Holz, ist inzwischen der Medicus aufgetreten, „er gehet im Holtz auff und nieder". Ein kurzer Monolog geht dem des Nero parallel. Endlich sieht er den Nero kommen und geht ihm entgegen. Beide gehen wieder „ins Holtz hinein", d. h. nach dem Hintergrunde der Bühne zu, und gehen durch eine der Hintertüren ab. Auf der V.B. erscheint Probus. Er möchte sein Weib, das unmittelbar vor der Entbindung steht, zu einem Spaziergang im Garten veranlassen. Nero soll seine Bitte unterstützen. Der erscheint wie gerufen; Probus holt sein Weib heraus (aus dem Seiteneingang gegenüber von Neros Losament); sie gehen alle drei in den Garten, und Pudica, die Gemahlin des Probus, ißt dort einen Apfel, den Nero, ehe er ihn der Frau überreicht, mit dem Gifte des Medikus bestreicht. Das Gift tut augenblicklich seine Wirkung; Probus führt seine Gemahlin sterbend hinaus. Der sechste Akt schließt unmittelbar an. Nero und seine beiden Helfershelfer beraten, wie sie auch Probus beseitigen können. Sodann tritt auf der V.B. Probus auf, verzweifelt über das Unglück, das ihn betroffen hat. Nero tritt zu ihm, geht mit ihm ins Holz, Hypocrita und Seditiosus kommen herbei; die drei überfallen Probus, ermorden ihn und gehen ab. Im Holze finden die drei alten Räte des Herzogs den Ermordeten; in dem Augenblick kommt Nero wieder herbei, beschuldigt ohne weiteres die drei des Mordes und läßt sie abführen und ohne Verhör hinrichten. Jetzt sind alle Unschuldigen beseitigt, und es beginnt das Strafgericht an den Schuldigen. Zuerst an dem

Verräter Garrulus. Der tritt, von Gewissensqualen gepeinigt, auf der V.B. auf und schneidet sich mit eigener Hand die Zunge ab. Nero kommt mit den beiden Mitverschworenen und dem Arzt herbei, sieht ihn liegen und läßt ihn fortschaffen. Sodann wird ein wildes Gelage veranstaltet. Nero befiehlt dem Diener: „Junge, las die Tafel decken, und essen und trinken aufftragen, Und las die Musicanten auch auffwarten." Hierauf lautet die Anweisung: „Die Tafel wird gedecket, Inmittelst gehet er abe." Mitten in der Orgie, die jetzt gefeiert wird, steigen plötzlich aus den Schüsseln die Häupter der hingerichteten Ratsherren empor. Entsetzt flüchtet Nero in sein Losament, die anderen „gehen auch alle abe".

Man könnte im Hinblick auf die Stühle und Bänke, die im ersten und zweiten Akt auf der V.B. waren, auch jetzt das Gelage hierher verlegen. Da jedoch der Effekt mit der Erscheinung der drei Köpfe nur mit Hilfe der Versenkung möglich ist, müssen wir uns diese Szene auf der H.B. denken[a]), und zwar am besten auf dem freien Platze zwischen den beiden Standorten Wald und Garten, während Musik dazu von der Oberbühne herab ertönt. Diese Stelle zerstört auch die letzte Möglichkeit für die Annahme einer erhöhten H.B. In IV, 6 (S. 368) fanden wir die Anweisung „gehet abe" in verschiedener Bedeutung; einmal als Übergang von der H.B. auf die V.B., sodann als Verlassen der Bühne überhaupt. „Abe" kann nun sowohl „weg" als „herunter" bedeuten, und es wäre nicht ausgeschlossen, das „geht abe" an der Stelle, wo es den Übergang von der H.B. auf die V.B. bedeutet, dahin zu interpretieren: „er gehet von der H.B. herunter auf die V.B.". Die scheinbar erhöhte H.B. in „Jemand und Niemand" (vgl. oben S. 70) würde dieser Erklärung nur entgegenkommen. Im „Ungeratenen Sohn" spielt nun VI, 8 auf der V.B. Nero tritt hier mit den schurkischen Räten auf. Am Schluß heißt es, wie oben bemerkt: „Nero gehet abe." In der nächsten, der Gelageszene,

---

[a]) Wir stellen uns diese Szene ähnlich vor, wie Paul Heyse am Schlusse seines „Merlin" die Darstellung der Salome-Tragödie des unglücklichen Georg beschreibt: der Tisch steht mitten über der Versenkung und ist bis auf den Boden verhängt. Er hat in der Mitte ein Loch, durch das ein Menschenkopf durchgeht, und über dem Loch auf dem Tische steht eine Schüssel ohne Boden. So steigt der Darsteller aus der Versenkung auf und steckt den Kopf bis an den Hals durch das Loch, so daß der Zuschauer das Haupt aus der Schüssel aufsteigen zu sehen glaubt.

nennt H.J. zu Beginn als handelnde Personen wiederum „Nero, und seine vorberürten Rhäte". Nero fordert die anderen zum Sitzen auf, und das Gelage beginnt. Diese Szene findet, wie wir oben sahen, auf der H.B. statt. Aus dieser Anordnung der Szenen folgt, daß das „gehet abe" am Schluß der achten Szene nicht das Verlassen der Bühne überhaupt, sondern den Übergang von der V.B. auf die H.B. bedeutet. Somit kann auch in den Fällen, wo es sich nur um den Wechsel des Bühnenfeldes handelt, von einem „Hinabsteigen" nicht die Rede sein. Wenn es dann am Schluß des Gelages heißt: „Nero leufft in seine Cammer, die andern gehen auch alle abe", und ebendiese anderen, d. h. Seditiosus, Hypocrita und der Medikus, in der folgenden Szene zitternd und bebend auf der V.B. erscheinen, so ist es klar, daß hier das „gehet abe" wieder wie in IV, 6 den Übergang von der H.B. auf die V.B. bedeutet; aber es kann jetzt keinem Zweifel mehr unterliegen, daß wir es hier nicht mit einer erhöhten H.B. zu tun haben. Während des kurzen Monologs der drei Schurken auf der V.B., so müssen wir annehmen, werden Tisch und Stühle des Gelages von der H.B. entfernt. Darauf gehen sie zusammen ins Holz, also wieder auf die H.B.; Seditiosus und Hypocrita geraten hier in Streit und bringen sich gegenseitig um. Der Medikus wird von Reue gepackt und tötet sich ebenfalls durch Gift. Nur Nero ist noch übrig. Auch ihn peinigt das Gewissen. Zunächst erscheint er auf der V.B., die Angst treibt ihn jedoch von hier fort. „Er gehet abe und legt sich in den Garten nieder zuschlaffen." Die Geister der von ihm Ermordeten peinigen ihn und lassen ihn keine Ruhe finden. „Er gehet abe in den Waldt", d. h. nach der anderen Seite der H.B.; aber auch hier erscheinen ihm die Geister. Er will sich selbst den Tod geben, aber der Dolch in der Hand zerbricht, der Strick am Baume zerreißt, und das Gift fällt auf die Erde, als er es zum Munde führen will. Schließlich kommen die Teufel und schleppen ihn mit greulichem Geschrei von dannen, jedenfalls in die Versenkung. Ein Epilog, auf der V.B. gesprochen, beschließt das Schauerdrama.

d) Der Fleischhauer.

Das Drama vom „Fleischhauer" ist ein höchst unglückliches Machwerk und macht in seiner Hilflosigkeit einen geradezu kindlichen Eindruck. H.J. hat es nicht zum Druck gegeben und hat einige Szenen daraus später in anderen Dramen verwertet, nament-

lich die Szenen des Bauern und des Johan Conget, die in dem Drama vom „Wirt oder Gastgeber" z. T. wörtlich wiederkehren. Die von Holland abgedruckte Handschrift bedeutet nur einen allerdings mit großer Sorgfalt ausgeführten Entwurf, der aber doch als solcher an manchen Stellen kenntlich ist und deshalb nicht als endgültige Fassung beurteilt werden darf. Wenn es am Schluß des vierten Aktes, als die Bauern den diebischen Metzger mit dem gestohlenen Gute unter einem Baume finden, heißt: „NB. es spiht auch mitt zornwortten ein jeder auff seinen spich[a]) den dieb an"[b]), so kann es nach der Vorliebe des Verfassers für derbe Volksszenen nicht in seiner Absicht gelegen haben, sich diesen sicherlich sehr drastischen Auftritt entgehen zu lassen und die Ausführung dem Improvisationstalent der Schauspieler anheimzustellen. Bei den E.K., deren Texte in der Sammlung von 1620 notorisch flüchtig und unzuverlässig redigiert sind, finden sich solche Stellen öfters, bei H.J. nie. Wir dürfen deshalb dem „Fleischhauer" für unsere Untersuchung keinen allzuhohen Wert beimessen. Nichtsdestoweniger finden wir doch die Technik der geteilten Bühne wieder. Im zweiten Akt steht der Metzger auf der H.B. in seiner Marktbude. Der Bauer Hans tritt an ihn heran und beginnt mit ihm zu handeln. Währenddem sind zwei andere Bauern auf der V.B. aufgetreten, die ebenfalls Einkäufe machen wollen. Sie sehen Hans von der Metzgerbude her auf sie zukommen: „Der Man der da gehet kompt von dem Scharren her, kom wir wollen zu jhm gehen und jhn ansprechen"[c]). Ebenso im dritten Akt: Der Großvogt tritt auf der V.B. auf, hört den Zank der Bauernweiber auf der H.B. und mischt sich besänftigend ein. Die Bäuerinnen gehen ab; der Vogt kauft ein Kalbsviertel vom Metzger und läßt es sich durch denselben nach Hause bringen. Auf der V.B. kommen die drei Bauern wieder; der Vogt kommt ihnen von der Fleischbank her entgegen. Die Bauern klagen ihm ihr Leid und beschweren sich über die maßlos teueren Preise des Fleischhauers; der Vogt läßt schließlich die Bauern stehen, und diese gehen nach einigem Schimpfen und Fluchen ebenfalls ab. Zum Schluß wird dem Metzger wegen seiner fortgesetzten Betrügereien der ganze Vorrat weggenommen und sein

[a]) D. h. auf seine Art und Weise zu reden, in seinem Dialekt; = englisch to speak; ahd. spëchan.

[b]) Holland, S. 789.

[c]) ibid. S. 758.

Verkaufsstand geschlossen. Der vierte Akt beginnt auf der V.B.; der vertriebene Fleischer wird zum Dieb und stiehlt den Bauern nacheinander ihr Hab und Gut. Die Bauern treten auf und wollen den Dieb verfolgen. Nun kommt eine merkwürdige Bühnenanweisung: „Sie schleichen alle sacht fort der Dieb licht under einem baume und hatt das gestolene Zeug alle bey sich werd gebunden ins gefengnis gefurt und ein jeder krigt das seine wieder." Es scheint klar, daß dies auf der H.B. vor sich geht. Hier war im zweiten und dritten Akte die Fleischbank aufgestellt, jetzt ist unvermittelt von einem Baume die Rede, unter dem der Dieb liegt. Das scheint allerdings auf einen Zwischenvorhang zu deuten, der hier im nötigen Moment aufgezogen wird und den Baum mit dem Dieb sichtbar werden läßt. Ich möchte jedoch diese Stelle nicht als Beweis gelten lassen. Bisher fanden wir den Zwischenvorhang bei H.J. nirgends, und im „Vincentius Ladislaus" war er sogar direkt ausgeschlossen. Sollte dieses handschriftliche Drama allein eine Ausnahme sein? Unmittelbar auf unsere Stelle folgt im Texte die oben angeführte Bemerkung: „es spiht . . . . ein jeder . . . . den dieb an." Ich glaube, daß hier in der Handschrift eine größere Reihe von Szenen der späteren Ausführung vorbehalten blieb und einstweilen durch die Anmerkung ersetzt wurde. Daß hiernach die Stelle nicht zum Beweise des Zwischenvorhangs herangezogen werden darf, steht außer Zweifel. Der fünfte Akt, die Verurteilung des Diebes, erfordert, wie der erste, ein neutrales Bühnenfeld.

Wir erhalten hiernach von der Bühne des H.J. dasselbe Bild, wie es sich uns bei der Betrachtung der Dramen von 1620 darbot. Das ebene Bühnenfeld zerfällt in eine dekorationslose V.B. mit durchaus neutralem Charakter und in eine mit szenischer Ausstattung versehene, einen bestimmten Ort darstellende H.B. Namentlich die Ausführungen des § 13 finden durch die Resultate der Untersuchung ihre volle Bestätigung. Die H.B. wird durch zwei Seitengänge begrenzt; an der Grenzlinie von V.B. und H.B. münden sie in zwei Türen aus, deren eine als Losament für eine bestimmte Person dienen kann. Außerdem befinden sich eine oder wahrscheinlicher zwei Türen in der Rückwand der Bühne. Die Oberbühne spielt als Aktionsfeld eine sehr geringe Rolle und dient fast ausschließlich als Orchester. Unter der Oberbühne befindet sich ein

Raum, der als Garderobe und als Aufenthaltsort für die Schauspieler während der Pausen dient. Auch die Versenkung ist vorhanden. Sie ist, wie bei den E.K., auf der H.B. angebracht; in der „Susanna" dient sie als Teich, im „Ungeratenen Sohn" wirft Nero in das „Loch" auf der Bühne den Leichnam seines ermordeten Sohnes; aus der Versenkung stiegen wohl auch die Geister auf. Auch alle Folgen, die sich aus dieser Gestalt der Bühne für die innere Struktur der Stücke ergeben, finden sich bei H.J. wie bei den E.K. wieder. Wir sehen dieselbe verworrene Raum- und Zeitvorstellung, die wir bei den E.K. als charakteristisch empfanden (vgl. S. 60). Überall wird von der V.B. aus die H.B. beobachtet, auch wenn es gar nicht in der Natur der Szene liegt, daß eine derartige Beobachtung möglich ist.

§ 19. Die Ausstattung der Bühne.

Auch die Ausgestaltung der Bühne in den Einzelheiten der Dekoration und des Inventars entspricht ganz der englischen Bühne in Deutschland. Die H.B. ist mit Teppichen ausgeschlagen. Hinter diesen Teppichen verbirgt sich im „Ungeratenen Sohn" der Verräter Garrulus. Die Gruppe der Wirtshaus- und Ehebruchsdramen scheint geradezu auf eine ganz bestimmte, den Komödianten zur Verfügung stehende Dekoration zugeschnitten zu sein. Die einfachsten sind neben dem Drama vom „Edelmann" die Ehebruchsdramen, die überhaupt kein Bühneninventar erfordern. In den Wirtshausdramen steht auf der H.B. ein Tisch und einige Stühle; ebenso in den ersten Akten des „Vincentius Ladislaus". Die übrigen Dramen erfordern während des Stückes szenische Veränderungen. In der „Susanna" stellt die H.B. zuerst den Garten, dann den Gerichtsplatz dar. Für die Gartenszenen sind die Bäume nötig, die in dem Drama eine Rolle spielen; ebenso müssen auf der H.B. Bäume stehen im „Ungeratenen Sohn" und im „Fleischhauer". Bei der Teilung der H.B. im „Ungeratenen Sohn" braucht die Verschiedenheit der Standorte lediglich durch die an den Seiten angebrachten Bäume und den dazwischen befindlichen freien Platz, auf dem im 6. Akte das Gelage des Nero stattfindet, angedeutet zu sein.

Diese wenigen Dekorations- und Inventarstücke bleiben entweder von Anfang an während des ganzen Stückes auf der Bühne, oder sie werden, wo es sich um szenische Veränderungen handelt, während des Stückes hereingebracht und wieder weggeschafft. Der Verfasser liebt es, das durch die Darsteller selbst besorgen zu lassen (so im „Vincentius Ladislaus" das Zurichten der Tafel und des Brautbettes); jedoch wird es auch, wenn es nicht anders möglich ist, unbekümmert um die auf der V.B. spielenden Vorgänge von Theaterdienern besorgt (so die szenischen Veränderungen im „Vincentius Ladislaus", im „Fleischhauer" usw.). Solche Szenen sind durchaus nicht als Beweis eines Zwischenvorhangs zu fassen. Einmal, im „Ungeratenen Sohn", wird, wie schon erwähnt, das Prinzip der Dekorationslosigkeit der V.B. durchbrochen und Tisch und Stühle hier aufgestellt. Auch bei den E.K. kommen jedoch, wie wir sahen, derartige Ausnahmen vor.

Wir finden somit alle wesentlichen Züge der Bühne der E.K. bei H.J. wieder. Der Herzog schrieb für Sackevilles Truppe und somit auch für seine Bühne und für seinen Kunststil. Nicht nur im „Johan Bouset" des Herzog, den er dem Prinzipal seiner Komödianten auf den Leib schrieb, und den dieser durch seine Wanderzüge in ganz Deutschland bekannt machte, sondern in der ganzen dramatischen Produktion, die er uns aus den Jahren 1593 und 1594 hinterlassen hat, dürfen wir ein vollgültiges Dokument der Bühnenkunst der E.K. sehen, und dürfen nach den Resultaten der bisherigen Untersuchung für den weiteren Fortgang derselben, nämlich für die Betrachtung der Darstellungskunst der E.K., seine Dramen als gleichwertige, ja wegen ihrer früheren Entstehung und des authentischen Charakters der überlieferten Texte als in erster Linie in Betracht kommende Quellen neben die Dramen des Jahres 1620 setzen.

D. Die Darstellung.

§ 20. Allgemeines. Pracht der Kostüme und Naturalismus der Darstellung.

So wichtig auch die äußeren Bühnenverhältnisse sind, um von der Bühnenkunst ein vollständiges Bild zu gewinnen, so ist es doch

die Bühne allein nicht, in der uns das Neue, das uns die E.K. brachten, entgegentritt. Die Bühne war dem an das primitive Schulmeister- und Handwerkerdrama gewöhnten deutschen Komödienbesucher etwas ganz Untergeordnetes, so daß ihm die grundsätzlich neuen Prinzipien zunächst gar nicht zum Bewußtsein kamen. Daher ist auch H.J. der einzige deutsche Dramendichter, der die englische Bühne bewußt und in vollem Umfange übernahm. Einen viel unmittelbareren Eindruck als diese sekundären Dinge machten die Schauspieler selbst mit ihrer neuen Kunst, mit der sie alle bisherigen Traditionen umstürzten.

Es ergibt sich naturgemäß die Einteilung unseres Stoffes in die Betrachtung der äußeren Person der Schauspieler und ihrer darstellerischen Qualitäten, wozu als Drittes noch die außerhalb der Individualität der Darsteller liegenden szenischen Effekte treten. Zunächst ist es das Kostüm, wodurch die E.K. ein bisher nie dagewesenes Interesse erregten. So einfach die Bühnenverhältnisse waren, so reich und farbenprächtig, zum mindesten originell erscheinen die Kostüme der Darsteller. Die Kostenrechnungen, von denen oben (S. 56 f.) mehrere angeführt sind, beziehen sich zum großen Teil auf Auslagen für die Kostümierung. Unter den Mitgliedern der Greenschen Truppe in Dresden, die anläßlich der Vermählungsfeier der Prinzessin Sophie 1627 in Torgau spielt, wird ein Kleiderbewahrer ausdrücklich genannt[a]). Besonderen Glanz entfaltete, wie schon erwähnt, der Prinzipal Spencer mit seiner Truppe; standen ihm doch die reichsten Mittel zu Gebote. Wenn er es schon wagen durfte, in Berlin eine Forderung von 1000 Talern an die Hofkasse geltend zu machen (ein nicht ganz sauberes Finanzmanöver, das ihn seine Stellung kostete), so ist das bereits ein Beweis dafür, mit welchen Mitteln er arbeitete. Die Kostümpracht der E.K. wurde geradezu sprichwörtlich. In der Magdeburger Geldklage" von Johannes Olorinus Variscus, dem Umdichter der „Ehebrecherin" des H.J., heißt es S. 472: „Da müssen die Kragen mit Perlen besetzet werden, unnd wird ein solcher Pracht gesehen, daß sie einhergehen, wie die Englischen Comödianten in Theatro"[b]). Es ist wohl auch kein Zufall, daß Sackeville, als er sich von der Bühne zurückzog, gerade das Gewerbe eines Seidenhändlers ergriff. Müssen wir demnach bei den größeren Truppen

---

[a]) Herz, a. a. O. S. 81.

[b]) Ethnographia mundi, Pars IV: Geldtklage. Magdeburg 1614.

eine ansehnliche Kleiderpracht annehmen, so ist es anderseits kein Zweifel, daß die kleineren, namenlosen Komödianten, die allenthalben auftauchen, um bald wieder spurlos zu verschwinden, wie der armselige Schlucker, der in Braunschweig für eine ausgefallene Vorstellung einen Taler Entschädigung erhielt, mit kümmerlichem Flitter und Schaumgold ihr Elend verdeckten.

Zogen die E.K. schon durch ihre äußere Erscheinung das Interesse auf sich, so lag die Hauptstärke ihrer Wirkung natürlich in der Art und Weise der Darstellung. Hier knüpft für gewöhnlich das harte Urteil an, mit dem die Literaturgeschichte die E.K. von jeher abgetan hat, und wir müssen uns damit ein für allemal auseinandersetzen. Was sie zur Darstellung brachten, das darf uns hier nicht berühren; uns geht nur an, wie sie es darstellten. Brachten sie schon das Gräßliche und Gemeine auf die Bühne, so lebten sie sich doch selbst völlig hinein, schöpften den Inhalt völlig aus. Die alten Dilettanten betrachteten sich lediglich als Interpreten des Wortes; der englische Berufskomödiant gestaltet selbständig seine Rolle. In den Prologen der Dramen des Hans Sachs kehrt immer die stehende Redensart wieder:

ein Tragedi zu recedirn,
in teutscher Sprach zu eloquirn,

eine Formel, die noch Jakob Ayrer von seinem Vorgänger übernommen hat. Wenn Hans Sachs auf die Bühne trat und den Jupiter darstellte, so blieb er dabei doch stets Hans Sachs, der die ihm zugefallene Rolle hersagte; Erscheinungen wie der junge Perschla, der die Zuschauer durch sein Spiel zu Tränen rührte, sind eben doch schon durch die besondere Erwähnung als Ausnahmen gekennzeichnet und nur als Vorahnung künftiger Kunst zu betrachten. Bei der Schulkomödie kam es des deklamatorisch-pädagogischen Charakters wegen noch weniger darauf an, bei dem Zuhörer dramatische Illusionen zu erwecken. Auf diesen Gegensatz zielt ja auch Shakespeare im „Hamlet" in den Reden an die Schauspieler, und mimisch-parodistisch in den Rüpelszenen des „Sommernachtstraums". Der englische Komödiant aber, der den Titus Andronicus darstellte, ging in dieser Rolle vollständig auf; der Schauspieler in Sackevilles Truppe, der den Nero des H.J. spielte, war für den Zuschauer wirklich das blutrünstige Scheusal, das Mord auf Mord häuft und zuletzt von den Teufeln geholt wird. Um diesen Erfolg zu erzielen, bedarf es in allererster Linie eines bis dahin unbekannten Natura-

lismus der Darstellung. Dieser Naturalismus wird somit bei den E.K. das Hauptprinzip ihrer Darstellungskunst. Der künstlerische Kern dieser Art und Weise der Kunstübung, der die E.K. selbst weit überlebte und bis in die Gegenwart fortdauert, ist die Erhebung der Darstellung zu einer selbständigen Kunst. Die E.K. sind die Schöpfer unserer Schauspielkunst gewesen, und hierin liegt ihr Verdienst und ihre bleibende Bedeutung.

Aus der Reihe der Personen, die als selbständige Typen in den Dramen der E.K. und des H.J. immer wiederkehren, ragen zwei hervor, die ihrer Eigentümlichkeiten wegen vor allen anderen eine besondere Betrachtung erfordern: die komische Figur und der Teufel.

§ 21. Die komische Figur.

Das komische Element war bei den E.K. dasjenige, was auf die Menge die meiste Anziehungskraft ausübte. Der Führer der Truppe war der Darsteller der komischen Rollen: Sackville-Bouset, Spencer-Stockfisch, Reinold-Pickelhering; auch Green spielte in späteren Jahren „gar fürtrefflich und ergetzlich" die Rolle der lustigen Person[a]). Das komische Element ist vertreten entweder in der zum Stück unmittelbar gehörenden komischen Figur, oder in einer ausgebildeten komischen Nebenhandlung, oder in einem selbständigen, mit dem eigentlichen Drama gar nicht oder nur ganz äußerlich verbundenen Zwischenspiele. Die älteste und echteste Erscheinung ist die einzelne komische Figur, der meist tölpelhafte, bisweilen pfiffige, immer unanständige Narr, der in der Rolle des Dieners auftritt und seit den Salbenkrämerszenen der Mysterien eine internationale Figur geworden ist[b]). In der Form, wie er bei den E.K. auftritt, ist er eine allerdings unendlich rohe Abart des shakespeareschen Narrentypus. Bei H.J. tritt er in seiner echtesten Gestalt auf. Die komische Nebenhandlung des Dieners und der Dienerin, die wir in den späteren Dramen der E.K. („Jude von Venedig") sowie im Liebeskampf („Mantalor") finden, ist nicht eng-

[a]) Vgl. Herz, a. a. O. S. 25.

[b]) Reuling, Die komische Figur in den wichtigsten deutschen Dramen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts, S. 19 f.

lischen, sondern italienischen Ursprungs. Sie hielt sich auf der deutschen Bühne am längsten und absorbierte die Komik der E.K. Veredelt vom Hauche der wahren Dichtkunst tritt sie uns entgegen in Lessings „Minna von Barnhelm" in den Gestalten des Werner und der Franziska. Der dritte Zweig der Komik, die selbständigen Zwischenspiele, wurde von den E.K. am meisten ausgebildet. Sie findet ihren Niederschlag in den Sing- und Zwischenspielen, „die nach Belieben können zwischen den Comedien agiret werden". Wo sie mit mehr oder weniger Geschick mit der Haupthandlung in einem gewissen Zusammenhang gebracht sind, sind sie in den Texten mit überliefert („Esther", „Jemand und Niemand") oder nur angedeutet („Fortunatus": „hier agirt Pickelhering"). Wie sie mit der Zeit immer wichtiger wurden, sieht man am besten an dem Drama von „Jemand und Niemand", wo die Zwischenhandlung dem ganzen Stück den Namen gegeben hat. Im englischen Original dieses Stückes nimmt sie etwa ein Drittel, in der Grazer Fassung von 1607 die Hälfte, in der Fassung von 1620 annähernd zwei Drittel des ganzen Textes ein. In den komischen Zwischenspielen konnte der Narr seine ganze Unflätigkeit entfalten, und den rohesten Instinkten der Menge entgegenkommend, sich nach Belieben im Schmutze wälzen. Bisweilen gingen die Komödianten hierin so weit, daß ihnen die Spielerlaubnis entzogen wurde. In Elbing wird ihnen 1605 das Weiterspielen untersagt, „in Anmerkung, daß sie gestern in der Comödie schandbare sachen fürgebracht"; in Frankfurt dürfen 1606 Machim und Reeve nicht spielen „wegen der Zodden und läppigtem Gezeng" [a]). Demgegenüber hebt in demselben Jahre in Frankfurt Browne, um sich den Rat günstig zu stimmen, hervor, „daß bis dahin noch kein Mensch durch sein und seiner Gesellen spil geärgert sei" [b]).

Oft erscheinen die drei verschiedenen Arten der Komik in einem Stücke miteinander verbunden und lassen dadurch interessante Rückschlüsse auf die Entstehung der Dramen zu. In der „Esther" ist das Zwischenspiel des Pickelherings Hans Knapkäse zunächst ganz selbständig und führt im Gegensatz zu der nebelhaften orientalischen Vergangenheit der Haupthandlung mit derben realistischen Strichen die unmittelbarste Gegenwart vor; nur durch die parodistische Gegen-

---

[a]) Goedeke II, S. 530 Nr. 62 u. 65.
[b]) ibid. S. 531 Nr. 67.

handlung zu dem Befehl des Königs, daß die Frauen in Zukunft allenthalben ihren Männern gehorsam sein sollen, ist die Beziehung zu der Haupthandlung hergestellt. Derselbe Hans aber erscheint in seiner Zimmermanns- und Henkerrolle im 3. und 4. Akte als Vertreter einer grotesken Komik in der Haupthandlung selbst; zum Schluß endlich wird dadurch, daß der Streit zwischen Hans und seiner Frau im Zwischenspiel durch den König Ahasverus geschlichtet wird, eben dieses selbständige Zwischenspiel zur Nebenhandlung erhoben. Besonders begegnen wir dieser Erscheinung im Liebeskampf. Im „König Mantalor" ist die komische Nebenhandlung zwischen Schambitasche und Rosina ganz nach dem Schema der italienischen Komödie gestaltet; plötzlich, nachdem der König die beiden verheiratet hat, erscheint Schambitasche in der Rolle des einfältigen, von seiner Frau hintergangenen Narren unter Verwendung verschiedener herkömmlicher Clownmotive der E.K. Die Verbindung mit der Haupthandlung ist zunächst noch gewaltsam genug aufrechterhalten und schließlich ganz fallen gelassen. Man sieht eben, wie die Dramen des Liebeskampfes von einem ganz konfusen Skribenten aus allen möglichen Vorlagen zusammengestoppelt und zusammengestohlen sind.

Über die äußere Erscheinung der komischen Figur sind wir am besten unterrichtet durch Marx Mangoldts Schilderung der Frankfurter Messe in seinem Gedicht „Marckschiffs Nachen" vom Jahre 1597[a]), in dem er eine Schilderung der Sackevilleschen Truppe gibt. Nach dieser Beschreibung sind drei Typen zu unterscheiden: Jan (Johan Bouset), der einfältige Tölpel; Wursthänsel, der Schlaukopf, und der Springer, der eigentliche Clown. Jan zeichnet sich aus durch ungeheuer weite Schuhe und ebensolche Beinkleider mit einem großen Latz, der oft zu recht obszönen Späßen Anlaß gibt. Die Kleidung wird vervollständigt durch eine Narrenjacke und einen gewaltigen Schlapphut, den er beständig in der Hand dreht und zu wunderlichen Figuren formt. Sein Gesicht ist durch Schminke und Bemalung entstellt, „daß er keim Menschen gleich mehr sicht". Er gleicht demnach in seiner äußeren Erscheinung durchaus den heutigen Cirkusclowns und den Exzentriks im Variété. Dieser Sackevillesche Typus ist bei den E.K. ganz allgemein geworden; Sackeville hatte

[a]) Abgedr. bei Creizenach, Englische Komödianten, Anhang I; Goedeke II, S. 526/27 Nr. 18 u. 19; Herz, a. a. O. S. 34 ff. und öfter.

ihn jedenfalls schon in der allerersten Zeit seines Auftretens ausgebildet, als er noch mit Browne zusammen eine Truppe leitete. Der Pickelhering, der aus dem Browne-Greenschen Ensemble stammt, trägt im wesentlichen seine Züge. Diese Verschmelzung des Jan- und Pickelheringtypus zeigt ein Einblattdruck aus dem Jahre 1621. Es ist dies ein politisches Pamphlet, welches Pickelhering mit Äxten und Beilen beladen darstellt, die er an die calvinistischen Bilderstürmer in Prag verkaufen will. Er ist abgebildet in eng anliegender Jacke mit großen Kugelknöpfen, ungeheuer weiten Schuhen und einem breiten Barett. Das Bild ist unterschrieben: „Englischer Pickelhering, jetzo vornehmer Eysenhändler mit Ärt, Beil, Barten gen Prage Jubilirende". Interessant ist das handschriftlich beigefügte Gedicht, in dem die Verse:

Ich handle nicht, wie andre Narren
Mit teuren welschen seidnen Waaren

sich offenbar auf Sackeville beziehen[a]). Als der französische und italienische Einfluß dem englischen zur Seite trat, verschmolz die Gestalt des Pickelhering mit dem französischeu Jean Potage (Schambitasche, Hans Supp) und dem italienischen Arlequin und Scaramutza. Ein Flugblatt aus dem Jahre 1632 stellt Jean Potage dar in kurzer Jacke, langen weiten Beinkleidern, breitkrämpigem Hut und kurzem Mantel, an der Seite ein hölzernes Schwert[b]). Auf einem anderen politischen Pamphlet aus der Mitte des 17. Jhs. erscheinen beide Gestalten, der englische und der französische Narr, nebeneinander. Es ist im „Gespräch zwischen dem Englischen Bickelhäring und Frantzösischen Schanpetasen über das schändliche Hinrichten Königl. Majestät in Engeland, Schottland und Irrland". Jean Potage trägt hier eine kurze lose Jacke, lange und sehr weite Hosen, einen breitkrämpigen Hut und einen kleinen Mantel, der von einer Schulter herabhängt; in der Hand hält er ein hölzernes Schwert. Pickelhering dagegen hat einen Hut wie ein Tirolerhut, aber zweimal so hoch und mit zwei langen Hahnenfedern geschmückt. Er trägt eine kurze engsitzende Jacke mit großen Knöpfen, eine

---

[a]) Das Bild ist reproduziert bei Könnecke, S. 171. Das Gedicht bei Creizenach, Englische Komödianten, S. CIII.

[b]) Über die lustige Person vgl. Creizenach, Englische Komödianten, S. XCIII bis CVIII. Daselbst ist ausführlich über die Namen Bouset und Pickelhering gehandelt. Vgl. ferner: Fachkatalog der Wiener Ausstellung für Musik und Theater 1892, Nr. 172 u. 173.

ungeheuer breite Halskrause, kurze, aber weite Hosen und niedrige Schuhe, ein kurzes Schwert vervollständigt seinen Anzug[a]). Man sieht, wie die charakteristischen Eigenheiten mit geringen Modifikationen immer wiederkehren.

Unterschieden von dem Jan ist der Wursthänsel, dessen äußeres Aussehen nicht näher beschrieben ist. Schon der Name deutet darauf hin, daß in dieser Figur die alte deutsche Tradition der lustigen Person, soweit sie die E.K. übernahmen, weiterlebt. Weil diese Figur dem deutschen Publikum bekannt sein mußte, verzichtet Mangoldt auf seine nähere Schilderung. Wir müssen ihn uns denken als den lustigen, übermütigen, stets über der Situation stehenden Narren, als einen Abkömmling des Eulenspiegel und des Markolf der alten deutschen Volksdichtung. Der alte Hanswurst hat die aus England eingeführten komischen Typen überlebt.

Der dritte von Mangoldt ausführlich beschriebene Typus ist der Springer. Es ist der Träger des akrobatischen Elements bei den E.K. Der Springer der hessischen Truppe war es jedenfalls, der in Schmalkalden in Merkerts Hof die Wand hinauflief[b]). Der Springer trägt seiner Tätigkeit gemäß nach Mangoldts Beschreibung enge Hosen, Trikots,

> welche mit Fleiß so zugericht,
> daß man was zwischen Beinen sicht,
> darnach etwan pflegen zu schawen
> glüstige Weiber und Jungfrawen.

Also auch hier wurde die Gelegenheit nicht versäumt, an die niedrigsten sexuellen Instinkte zu appellieren.

Dergestalt präsentiert sich die komische Figur in ihren drei Grundtypen des passiven und aktiven Narren und des Springers. Wir sehen schon aus der äußeren Erscheinung, namentlich aber an dem Vorhandensein einer Figur wie des Wursthänsel, daß die lustige Person an sich durchaus keine Neuschöpfung der E.K. ist, daß wir vielmehr hierbei internationales Gemeingut vor uns haben, und werden das bei den einzelnen komischen Effekten bestätigt finden. Alle Züge des Pickelhering sind im altdeutschen Drama, besonders im Bauer des Fastnachtsspiels, vorgebildet. Neu ist bei den E.K. eigentlich nur die Bedeutung, die die lustige Person im Rahmen des

[a]) So ist das Bild beschrieben von Loffelt im Shakespeare-Jahrbuch IV, S. 379 ff. Zitiert nach Creizenach, Englische Komödianten, S. CI—CII.

[b]) Vgl. oben S. 37.

Stückes erhält. In einer Beziehung sind die E.K. sogar ärmer als das ältere deutsche Drama: es fehlt ihnen der gemütvolle, philosophische Narr, der unter der Maske der Torheit tiefe Weisheit verbirgt, der Jeckle des Hans Sachs in seiner „Esther". Shakespeare hat allerdings auch diese Gestalt; die rohen Wandertruppen in Deutschland jedoch konnten sie nicht brauchen. „Tiefsinniger und gemütvoller Humor war nicht ihre Sache," sagt Creizenach[a]).

Wollen wir nun in seinen einzelnen Zügen ein Bild von der Tätigkeit des Narren bekommen, so ist das Kostüm von der Darstellung gar nicht zu trennen. Beide Faktoren wirken in innigem Vereine zusammen, um die beabsichtigte komische Wirkung zu erzielen. Wir müssen zwei Entwicklungsstufen unterscheiden. An Mangoldts Bericht über Sackevilles Truppe sehen wir, daß zwischen dem aktiven und passiven Narren noch ein scharfer Unterschied bestand. Das Gedicht stammt aus dem Jahre 1597 und charakterisiert uns somit die Zeit, die durch die Dramen des H.J. vertreten ist. Zwanzig Jahre später, im Pickelheringstypus, sind der passive und aktive Narr in eine Person zusammengeflossen. H.J. vertritt also die erste, die Sammlung von 1620 die zweite Stufe der Entwicklung.

Das Grundprinzip für die Darstellung ist bei den E.K. und damit auch bei H.J. ein auf die Spitze getriebener Naturalismus. Bei der Darstellung der komischen Figur tritt jedoch daneben noch ein anderes Prinzip auf, nämlich das Prinzip der Übertreibung. Der Narr muß lächerlich erscheinen um jeden Preis, sowohl in seiner passiven wie in seiner aktiven Funktion, er muß grotesk sein bis an die Grenze des Erlaubten; darum müssen alle seine charakteristischen Eigenschaften auch besonders unterstrichen werden. Unter diesem Gesichtspunkte muß sein Spiel verstanden werden.

Der Narr bei Heinrich Julius.

In den Dramen des Herzogs tritt uns der Typus des englischen Narren am reinsten entgegen. Er erscheint fast ausschließlich als der passive Narr, der einfältige Tölpel, und gehört stets organisch in das Stück; nie ist er in einem selbständigen Zwischenspiel tätig, und nur einmal, in der „Susanna", wo sich der Narr von der Magd einen Korb holt, findet sich ein schwacher Ansatz zu einer Nebenhandlung. Seine Rolle ist die des halbnärrischen Dieners. Als

[a]) Schauspiele der Englischen Komödianten, S. CVIII.

ſolcher tritt er in allen Stücken auf, mit Ausnahme des Dramas vom „Ungeratenen Sohn", in dem er überhaupt fehlt. Sein Name iſt meiſt Johan Bouſet oder Bouſchet; Johan Clant heißt er in der erſten Faſſung der „Suſanna", Johan Conget im „Fleiſchhauer". In allen dieſen Dramen iſt ſein Auftreten ganz ſtereotyp; nur im „Vincentius Ladislaus" fällt er aus der Rolle des einfältigen Dieners heraus. Er heißt auch hier in dem von Holland ſeiner Aufgabe zugrunde gelegten Drucke Johan Bonſet; in einem Magdeburger Druck iſt ſein Name Johan Panſer, ebenſo in Herlicius' Umdichtung, der dieſer Magdeburger Druck zugrunde liegt. Hiermit wird Robertſons Annahme, daß der Name Panſer, der bei Ayrer vorkommt, eine Entſtellung des Namens Spencer ſei, hinfällig[a]); Ayrer hat dieſen Namen ebenſo wie ſeinen Jahn Poſſet von Sackeville übernommen. An originaler Komik iſt der Narr des Herzogs äußerſt arm; ſeine Witze ſind meiſt recht lahm und werden ſtets durch unendliche Wiederholungen zu Tode gehetzt.

Der erſte und überall wiederkehrende komiſche Effekt liegt in dem Koſtüm. Dieſes iſt bei H.J., da es ganz traditionell und allgemein bekannt war, nirgends ausführlich beſchrieben; nur einmal, in der „Ehebrecherin", iſt die Hahnenfeder auf dem Hute erwähnt[b]), die uns aus der bildlichen Darſtellung des Pickelhering bekannt iſt (vgl. oben S. 112) — ein weiterer Beweis für die Verwandtſchaft des Johan Bouſet des Herzogs mit dem ſpäteren komiſchen Typus in Greens Truppe. Zu dieſem Koſtüm kommt die komiſche Grimaſſe. Das Geſicht iſt bemalt und zu einer widerlichen Fratze entſtellt. Hierdurch allein erregt er ſchon das Lachen der Zuſchauer. Und nun fängt er an zu reden; ein ſinnloſes Gefaſel unter lächerlichem Gebaren und Geſichterſchneiden. Er redet ad ſpectatores, wundert ſich, daß die Leute über ihn lachen, und ruft dadurch nur noch mehr Gelächter hervor. Erhöht wird die Komik ſeiner Rede durch den niederdeutſchen, mit engliſchen und holländiſchen Brocken durchſetzten Dialekt. „Ick bin ein Engliſch Mann, Ick en ſou dat dudſch ſprake niet wal verſtahn," ſagt er im Drama von der „Ehebrecherin"[c]). Das gebrochene Deutſch des Narren hat ſeine beſondere Bedeutung. Wie aus der Nachricht über die E.K. in Münſter 1601 hervorgeht,

---

[a]) Robertſon, Zur Kritik Jakob Ayrers (Leipzig 1892), S. 50 f.
[b]) Holland, S. 404.
[c]) ibid. S. 411.

ſpielten die Truppen im erſten Dezennium ihres Aufenthalts in Deutſchland, ſolange ſie die deutſche Sprache noch nicht völlig beherrſchten, in engliſcher Sprache[a]); nur der Narr ſprach, ſo gut oder ſchlecht es ging, Deutſch, und das Publikum mag an ſeinen Sprachſchnitzern eine immer neue Freude gehabt haben. Es liegt nahe, daß auf dieſe Weiſe der Narr bald aus der Not eine Tugend machte, und als H.J. für Sackeville ſeine Stücke ſchrieb, behielt er den dankbaren Effekt bei. Charakteriſtiſch für die ganze Art des Johan Bouſet iſt ſeine Eingangsſzene im Drama vom „Wirt oder Gaſtgeber", die deshalb hier Platz finden möge:

> Johan Bouſet: Godt geffe aw einen guden dach, Secht meŋ doch, wor mach min Here ſin .... Hebbe ghŋ hem niet geſien? Och ſecht mŋt doch, Ick ſoude ſüſt undank bŋ hem verdienen, (Schweiget ein wenig ſtille.) Sŋt gŋ denn doeff? Dat ghŋ niet höret, wat ick ſegge. (Rufft gar laut.) Hört eins, ick ſal awt noch einmal ſeggen, Ick frage, Efft ghŋ niet geſien hebbet minen Heer, dat Gaſtgefer, den da wonet an dat Marckt, in dat grote Huis, ende bauen ſin Döhr ſteith ein vergülden Louw, (Schweiget abermal ein wenig ſtille.) Dat aw die Pocken in aw Ribbens fahre, Möget ghŋ meŋ denn niet antwerden, Ghŋ möget vor war wol lachen, Et ſal meŋ niet lacherlick ſin, Wel, wat ſal dat ſŋn, dat ghŋ ſo lachet. (Beſiehet ſich hin und wieder) Hebb ick wat an meŋ, darom ghŋ ſo lachet? Ghŋ möget aw beſchŋten, Als ghŋ ſo lachen wilt, ſal ick miner wege gahn. (Im weggehen ſpricht er:) Wel, ick gha hŋr ſuken min Here, und lathe meŋ hŋr beſpotten, Und dar kompt min Here her Ick ſal wachten, beth dat heŋ hŋr kompt[b]).

Die Rede ad ſpectatores iſt auch ſonſt bei H.J. ein beliebtes komiſches Motiv. Der Narr bittet die Zuſchauer, ihn nicht zu verraten, als er Waſſer in den Wein gießt[c]). Unter lautem Gelächter und lächerlichen Grimaſſen erzählt er den Zuſchauern noch einmal, was ſie ſchon geſehen haben, und berichtet ausführlich, wie der törichte Ehemann betrogen worden iſt. So wiederholt in dem Drama „von einem Weibe" S. 276:

> Ha ha ha, dat moth ik lachen .... Jeſus welk ein Sott is min Here, ha ha ha .... Potz Velthen, Min Here kompt mit ſin Fraw, Ghŋ motet bŋ Lŋffe niet ſeggen, dat ick ſiner ſo gelacht hebb;

---

[a]) Goedeke II, S. 528 Nr. 36. Auch Browne ſpielte in der erſten Zeit in engliſcher Sprache. Vgl. Herz, S. 11.

[b]) Holland, S. 447.

[c]) ibid. S. 466.

ähnlich S. 287:

> Jesus, Jesus, welck ein Hanenrey is min Here, welck ein bedrechlich ende listick Hure is mynes Heren Frouw . . . . welck ein arm Josep is min Here, ha ha ha. Anerst potz Velthen, dar komt min Here, seggt by Lyse niet, warom ick gelacht hebb;

desgleichen S. 292:

> Ha ha ha, dat moth ick lachen. Glöfe ick doch niet, solang die welt gestanden hebb, dat een solck arm Hanenrey, ende so een groite Hure gelevet hefft . . . . Is dat niet een Josep, Ha, ha, ha.

Ähnlich in dem Drama von der Ehebrecherin, S. 423:

> Ha, ha, ha, O mey ick hebbe gelacht, dat mey de buick wehe doith.

Die Erzählung ist überall von fortwährendem Gelächter unterbrochen. Es liegt noch eine besondere Erhöhung der dem Narren eigenen Komik darin, daß er in seiner dummschlauen Pfiffigkeit sich für besonders gescheit und witzig hält, weil er den faustdicken Schwindel, mit dem sein Herr hintergangen wurde, gemerkt hat.

Das hauptsächlichste, bis zur Ermüdung immer wiederkehrende Motiv des Narren bei H.J. ist sein fortwährendes Falschverstehen. Es ist die Ausnutzung der mangelhaften Sprachkenntnis. Das Hochdeutsch seines Herrn versteht er zwar gerade noch; wo er aber mit den Dialekt sprechenden Bauern und Bäuerinnen zusammenkommt, ist es mit seinem Verstehen zu Ende. Deshalb mißlingen ihm alle Versuche, auf dem Markte Einkäufe zu machen; nur mit dem Käsehändler weiß er sich zu verständigen. Mit diesem Motiv wird die Komik in den beiden Wirtshausdramen ausgefüllt, ebenso im „Fleischhauer", aus dem die betreffenden Szenen in das Drama vom „Wirt oder Gastgeber" übergegangen sind.

Ein charakteristischer Zug ist das mehrmalige Umkehren und nochmalige sich Vergewissern bei einem ihm erteilten Auftrage. In der Komödie „von einem Weibe" erhält Johan von seinem Herrn den Befehl, den Koffer herauszubringen:

> Thomas: Ich habe gesagt, Du solst ins Haus gehen, unnd mein Kufer holen, Dann ich wil zu Marckt gehen.
>
> Joh. Bouset: Ick salt doin. (Johan gehet weg, kömpt aber wiederumb, und spricht:) Wat begert ghy vor ein Kufer, dat ick bringen sal.
>
> Th. (wird zornig, und spricht,) Du loser Schelm, Weistu nicht, was ich für ein Kufer pflege mit zunehmen? Die schwartze Kufer mit ledder uberzogen bringe mir her.

J. B. Ick ſalt bringen, (Gehet weg, und kömpt wieder), Sal ick den gronen Kufer ock mit bringen?
Th. Du ſolſt Dir den Teuffel thun. Ich habe dir von keiner grünen Kufer geſagt, die ſchwartze Kufer bring her.
J. B. Ick ſalt beſtellen. (Gehet hinweg, und kömpt abermal baldt wieder, und ſpricht:) Sal ick de rode Kufer ock mitbringen?
Th. (Gibt ihm ein Maulſchell, und ſpricht:) Die ſchwartze Kufer bring mir her. (Johan Bouſet gehet abe.)[a]

Ähnlich in der „Ehebrecherin“:

Gallichoraea: Sage meiner Frawen, Daß ſie hieher zu mir kome ....
Johan Bouſet: Ick ſalt beſtellen, (Gehet abe, kompt aber baldt wieder und ſaget) Sal ick aw Fraw ſeggen, dat ſy by aw komen ſal uſw.[b]

Hiermit hängen auch ſeine Eulenſpiegeleien, das Buchſtäblichverſtehen der Aufträge und bildlichen Redewendungen zuſammen. Am Anfang der Komödie „von einem Weibe“ ſagt Thomas zu Johan: „Haſtu denn keine Ohren?“ Darauf Johan Bouſet: „Ja myn Here, ick hebbe twe Ohren an myn Kop.“ (S. 263.) Als in der „Suſanna“ Helkia zu Johan ſagt: „Thue das Maul zu und mach mich nicht irre,“ hält er den Mund mit dem Finger zu und geht ab; in der nächſten Szene erſcheint er, wie Papageno in der Zauberflöte, „mit eim Schloß fürm Maule“ (S. 6). Es läßt ſich nicht entſcheiden, ob dieſer Zug dem engliſchen Narren von Anfang an eigen iſt, oder ob wir hierin den Einfluß des deutſchen Eulenſpiegel erblicken müſſen[c]). Auch in „Sidonia und Theagenes“ finden wir eine ähnliche Stelle:

Graſilla: Sieheſtu das Haus, das dort ſtehet.
Cnemon (Pickelhering): Ich ſehe kein Haus das Füße hat;

ein Scherz, der aus Rollenhagens Original übernommen iſt. Doch gibt auch dieſe Stelle keine Gewißheit, da Rollenhagen namentlich in der Ausgeſtaltung der komiſchen Figur durchaus unter dem Einfluß der E.K. ſteht.

Alle dieſe charakteriſtiſchen Züge des Narren erſcheinen bei H.J. als Folge der ungenügenden Kenntnis der deutſchen Sprache. Dieſer urſprünglich ganz unbeabſichtigte Effekt iſt der einzige originale

[a]) Holland, S. 263/64.
[b]) ibid. S. 411.
[c]) Das Vorkommen der alten deutſchen Narrentypen des Claus Narren und des Eulenſpiegel bei Jakob Ayrer läßt darauf ſchließen, daß auch hier bei den E.K. deutſcher Einfluß vorliegt.

Zug, den der Herzog seiner komischen Figur gegeben hat. Alles übrige an der Komik Johan Bousets, seine spezifischen Charaktereigenschaften und moralischen Schwächen, seine Sinnlichkeit, Naschhaftigkeit, Trinkgeldsucht, Spottlust und Feigheit sind Züge, die allenthalben im deutschen Drama des 16. Jh.s vorgebildet sind. Wir brauchen sie um so weniger einzeln durchzugehen, als sie bei Reuling zusammengestellt und auf ihre Quellen zurückgeführt sind[a]). Das Wesentliche ist auch hier die allgemeine Art der Darstellung: sein Lachen über die Torheit seines Herrn in dessen Eheangelegenheiten, sein Weinen über die Schelte, die er bekommt, sein Zittern vor dem Mohren, den er für den Teufel hält, oder vor dem Teufel selbst, der den betrügerischen Wirt holen will, müssen mit groteskkomischer Übertreibung herausgebracht werden. Er bewegt sich auf dem allerniedrigsten geistigen Niveau; allem Höheren, wie den frommen Lehren der Helkia in der „Susanna", steht er mit absoluter Verständnislosigkeit gegenüber. Er darf nie als Mensch auf den Menschen wirken, darf nie Mitgefühl, sondern nur Lachen erregen. So wirken alle Faktoren zusammen, um den beabsichtigten komischen Effekt zu erreichen; seine äußerlich lächerliche Erscheinung in Kostüm und Gebärde, die mangelhafte Sprache und das ewige Falschverstehen, alle die lächerlichen Schwächen seines Charakters, das alles gewürzt mit einer gehörigen Dosis Frechheit, die man ihm als Halbidioten nicht übelnimmt: das ist der Typus des englischen Narren, den Sackeville zuerst in Deutschland heimisch machte. Nicht die einzelnen komischen Züge an sich, sondern die Art und Weise des Zusammenwirkens aller dieser Züge ist es, was für das deutsche Schauspiel an der Wende des 16. und 17. Jh.s neu war. Erst unter Berücksichtigung aller dieser Dinge können wir ein richtiges Bild von dem Narren des H.J. gewinnen; aus dem Wortlaut der meist recht lahmen Scherze allein können wir uns von seiner Wirkung keine Vorstellung machen.

Mit diesem Jantypus ist jedoch die Komik des H.J. nicht erschöpft. In zwei Dramen zeigt der Johan neben seinen herkömmlichen Eigenschaften doch auch ganz bedeutende Abweichungen. In dem frühesten Stücke, dem „Fleischhauer", erscheint Johan Conget nicht bloß als der einfältige, falsch verstehende Tölpel, sondern als

---

[a]) Reuling, Die komische Figur in den wichtigsten deutschen Dramen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts (Stuttgart 1890), S. 126 ff.

der schlaue Bursche, der dem betrügerischen Metzger das Handwerk legt. Er ist gegenüber dem bestechlichen Vogt und Marktmeister der Vertreter der Moral und zwingt die Behörden, gegen den unredlichen Verkäufer vorzugehen. Hier ist Johan nicht mehr der Jan, sondern der Wursthänsel, der gemütvolle, moralische Narr, den wir gegenüber dem englischen Typus als den bereits bei Hans Sachs erscheinenden deutschen Narren auffassen müssen. Es ist dem Herzog, der ganz im Banne des Sackevilleschen Typus stand, nicht gelungen, beide Gestalten auseinanderzuhalten; er hat auch diesem Narren äußerlich die Züge des Jan gegeben. Dasselbe zeigt sich in dem Drama vom „Edelmann". Auch hier haben wir zunächst den Johan Bouset Morio als Diener des Abts. Der Bruch zwischen der passiven und aktiven Komik ist jedoch hier noch deutlicher. Bouset spricht Niederdeutsch, wie gewöhnlich; in der Szene, in der er die Rolle des Abtes spielt und an dessen Stelle die drei Fragen beantwortet, bedient er sich der hochdeutschen Sprache; als ihn dann der Abt um den bedungenen Lohn betrügt, tritt wieder das frühere Niederdeutsch ein. Wie im „Fleischhauer", ist auch in diesem Drama der Narr der Vertreter der Moral gegenüber den unredlichen und gewinnsüchtigen Herren.

Die Inkonsequenz dieser beiden Dramen in der Behandlung des Narren zeigt, wie sich schon bei H. J. die spätere Verschmelzung des passiven englischen und aktiven deutschen Narren vorbereitet. In einem Drama jedoch stehen beide Typen nebeneinander, durch verschiedene Personen verkörpert; nämlich im „Vincentius Ladislaus". Hier ist Johan Bouset (Panser) nicht der einfältige, sondern durchaus der kluge, verschmitzte Hofnarr, ein getreues Abbild des „kurzweiligen Rates", wie er an den Höfen des 16. und 17. Jh.s zu finden war, und wie dem Herzog gewiß das Modell aus dem Leben zur Verfügung stand: der Narr mit der Schellenkappe, hinter dessen Torheit sich oft tiefe Weisheit verbirgt. Er spricht durchweg Hochdeutsch; er ist klug und schlagfertig; denn jede Lügengeschichte des Vincentius übertrumpft er durch eine größere oder findet mindestens eine treffende Bemerkung; er ist mutig und sofort bereit, mit Vincentius zu fechten: alles Eigenschaften, die zum Sackevilleschen Narrentypus in direktem Gegensatz stehen. Diese Rolle war nicht für Sackeville geschrieben; sie wurde von dem Schauspieler gespielt, den Mangoldt als den Wursthänsel der Sackevilleschen Truppe in Gegensatz zu Jan setzt. Ist jedoch die Scheidung dieser beiden Gestalten durchgeführt,

so deutet die Fechtkunst, die Johan an den Tag legt, darauf hin, daß wir in ihm auch den Springer wiedererkennen müssen, dem sonst in den Dramen des Herzogs nirgends eine Rolle zugewiesen ist. Die Rolle jedoch, die im „Vincentius Ladislaus" dem Prinzipal der Truppe zukommt, ist die Titelrolle selbst. Der Diener der übrigen Stücke ist hier zu dem halbverrückten, auf grotesk-komische Wirkung berechneten Edelmanne geworden, der, so verschieden seine Rolle auch von der des komischen Dieners ist, doch durch dieselben Mittel wirkt: ein auffälliges, zum Lachen reizendes Kostüm, durch ein in jeder Hinsicht närrisches Gebaren, und durch das darstellerische Prinzip der Übertreibung. Der Vincentius Ladislaus war eine Glanzrolle Sackevilles; er spielte sie auf seinen süddeutschen Wanderfahrten, besonders als Gast im Browneschen Ensemble 1597, worauf das Stück Repertoirstück bei Browne und den Ablegern seiner Truppe wurde.

Das Kostüm des Vincentius Ladislaus ist im Texte ausführlich beschrieben. Bei seinem ersten Auftreten heißt es in der Anmerkung: „er hat einen Ungerischen Rock an und einen großen Huet mit Federn auff" (S. 512). Als er dann beim Herzog erscheint, hat er „ein gar statlich, aber doch Nerrisch Kleidt an, hat sich mit viel Gülden Ketten behangen, den Schnupftuch hat er im Gürtel stecken" (S. 526). Auf seine äußere Erscheinung ist er maßlos eitel: „er besihet sich wie ein Pfau" (S. 513), „er brüstet sich wie ein Pfau, besihet sich hinten und vorn" (S. 524); „er spreiset sich wie ein Katz, Setzet die Füße alle nach der kunst, rücket den Mantel hin und wieder, wirfft das Maul auff, dreihet den Barth" (S. 527); desgleichen bei seinem zweiten Besuche beim Herzog: „er rücket den Mantel zu rechte, besihet sich zu beiden Seiten, und setzet den Huet auff ein Ohr" (S. 548). Alle ihm eigenen Züge dienen dazu, seinen lächerlichen Größenwahn und als Kontrast dazu seine innere Hohlheit und Wertlosigkeit zu beleuchten. Er unterhält zwei Schreiber und einen großen Dienertroß, die ihm stets mit höchster Ehrfurcht begegnen müssen und ihn nie anders als mit einem unendlich langen, lächerlichen Titel anreden müssen. An dem Wirtshaus, in dem er einkehrt, läßt er überall Zettel mit seinem vollen Namen, Titel und Stammbaum anschlagen. Er nennt nie die Dinge beim richtigen Namen, sondern drückt sich in wunderlich verschnörkelten metaphorischen, geschraubten Wendungen aus, um die einfachsten und alltäglichsten Dinge zu sagen. Er will seinen Schreiber fortschicken, um den Wirt

herbeizurufen; den Befehl gibt er mit den Worten: „Domine Balthazare, Erhebet ewre Füße von dem heiligen Element der Erden, und erforschet durch das beste Kleinot, nemlich das Gesicht der Augen, mit welchem jhr von Gott begabt und gezieret seid, aus was hochwichtigen ursachen es herfließe, Das der Wirt sich zu uns zuverfügen, so lange verziehen möge" (S. 513). Auf Kontrastwirkung beruht so die ganze Komik der Figur: Er, der Hohlkopf, spielt sich als tiefer Denker auf; der Feigling prahlt mit seiner Tapferkeit, der Ungeschickte rühmt sich seiner Gewandtheit; er ist stets hungrig und kommt nie zum Essen, weil ihm nichts gut genug ist; er hält sich für geehrt, wo er verspottet, und für geliebt, wo er zum besten gehalten wird. Hiernach muß sich die Darstellung richten; Größenwahn ist der Grundzug seines Charakters, und in allem, was er tut, und wie er sich beträgt, muß er das Gegenteil von dem bewirken, was er beabsichtigt. Er hat alle Eigenschaften des zum Herrn gewordenen Johan Bouset und wird mit denselben Kunstmitteln dargestellt, nämlich nicht nach dem Prinzip der Naturwahrheit, sondern nach dem der Übertreibung. Lächerlich ist sein Hochmut gegen den Wirt, lächerlich seine Ehrerbietung gegen den Herzog, lächerlich seine Andacht gegen Gott; er wird in jeder Hinsicht zur Karikatur. Die Art und Weise, wie er beim Gehen die Füße setzt und den Kopf zurückwirft, wie er bei der Begrüßung des Herzogs seine Kratzfüße macht, beim Essen den Gästen vorlegt, beim Fechten sich angstvoll zurückzieht und beim Tanzen stolpert, muß so grotesk als möglich erscheinen, so daß schließlich der Schlußeffekt, das unfreiwillige Bad, das dem närrischen Prahler unter dem vermeintlichen Brautbett bereitet wird, als höchster Trumpf unter schallendem Gelächter der Mitspieler wie der Zuschauer das Ganze krönen kann.

Das Neue, was der „Vincentius Ladislaus" dem Publikum bot und seine Beliebtheit verursachte, ist ebenso wie bei den anderen Dramen nur die Art und Weise der Darstellung. Der Typus der Figur selbst ist seit dem „miles gloriosus" des Plautus internationales Gemeingut ebenso wie die Figur des Narren. Auch die inhaltliche Komik der Lügenerzählungen des Vincentius ist keine Erfindung des Verfassers; die Aufschneidereien des Ritters sind in Hollands Ausgabe der Dramen des H.J. in den Anmerkungen S. 897 ff. auf ihre Quellen zurückgeführt.

Der Pickelhering.

Der Unterschied zwischen dem Narrentypus der ersten und dem der zweiten Entwicklungsstufe besteht darin, daß der Pickelhering der Greenschen Truppe die prinzipielle Trennung der passiven von der aktiven Komik und ihre Vertretung durch zwei verschiedene Personen nicht mehr kennt. Der Einfluß des deutschen Narren, und vielleicht sogar schon italienische Einflüsse, haben die Verschmelzung der beiden Figuren bewirkt. In seiner äußeren Erscheinung gleicht der Pickelhering jedoch im wesentlichen dem Jantypus Sackevilles, wie wir oben gesehen haben. Der Name Pickelhering ist in der Sammlung von 1620 und auch noch im Liebeskampf nicht Eigenname, wie bei H.J. der Johan Bouset, sondern Gattungsname; in der „Esther" heißt er „Hans Knapkäse", in „Sidonia und Theagenes" „Cnemon" (bei Rollenhagen „Hans"), in „Julius und Hippolyta" „Grobianus" mit dem Zusatz „Pickelhering"; noch größer wird die Namenmenge im Liebeskampf; hier heißt er „Hans Worst" („Macht des kleinen Knaben Cupidinis"), „Schrämgen" („Aminta"), „Schambitasche" („Mantalor"), „Schoßwitz" („Unzeitiger Vorwitz"): alles Namen, in denen die späteren Einflüsse zutage treten, und unter denen besonders die Benennung mit dem alten deutschen Namen in der „Macht des kleinen Cupidinis" bemerkenswert ist. Doch schon im Liebeskampf erscheint der Name „Pickelhering" als Eigenname in der „Tragikomödie". Völlig zum Eigennamen ist Pickelhering erst in den späteren Stücken, im „Juden von Venedig", in „Romeo und Julietta" usw. geworden, obgleich er auch da noch in dem Danziger Drama „Tiberius und Anabella", wo das Personenverzeichnis „Hans, Peckelhering" aufführt, als Gattungsname vorkommt.

In der Sammlung von 1620 hat der Pickelhering einen mannigfaltigeren Charakter als in den Dramen des H.J. der Johan Bouset; er ist durchaus nicht auf die Rolle des Dieners beschränkt. Dadurch ist eine viel reichere Betätigung der Komik ermöglicht. Das Darstellungsmittel ist jedoch dasselbe wie früher, nämlich die groteske Übertreibung. Der Narr erscheint in der passiven Komik hauptsächlich als Hahnrei und Pantoffelheld, in der aktiven als glücklicher Liebhaber. Alle die oben bei Bouset festgestellten moralischen Schwächen und Charakterfehler, wie Feigheit, Sinnlichkeit, Naschhaftigkeit, die alle eine komische Wirkung erzielen sollen, sind bei Pickelhering ebenfalls vorhanden; dagegen muß man sehr vorsichtig

sein, im Anschluß an die Zusammenstellung bei Reuling, S. 79/80, alle die Züge, die der Narr in den Dramen des Liebeskampfes oder gar in den späteren Dramen zeigt, den E.K. zuzuschreiben. Dieselbe Vorsicht ist nötig bei Rückschlüssen aus Ayrers Dramen und Fastnachtsspielen. Ohne Parallelen im älteren deutschen Drama und daher wohl als spezielle Erfindung der E.K. zu bezeichnen sind folgende Situationen der komischen Figur:

1. der Narr als glücklicher Liebhaber,
2. der Narr sucht einen Herrn,
3. der Narr versteht einen Namen falsch,
4. der Narr als Trommelschläger,
5. der Narr als Henker.

Die Situation, daß der Narr seinen Herrn sucht, findet sich im „Tugend- und Liebesstreit" I, 2[a]). Sie entspricht ganz der ersten Szene des Dramas „von einem Wirt oder Gastgeber" von H.J.[b]) und ist deshalb mit gutem Recht auf das Vorbild der E.K. zurückzuführen. Das Falschverstehen von Namen ist ein Rest der alten Komik der mangelhaften Sprachkenntnis, von der H.J., wie wir sahen, noch ausgiebigen Gebrauch macht, die aber mit der Zeit, je mehr die E.K. die deutsche Sprache beherrschten, ihre natürliche Vorbedingung verlor. Im „Tugend- und Liebesstreit" versteht Pickelhering statt „König von Cypern" „König von Citter" (Creizenach, S. 77), und in demselben Drama (S. 97) entstellt er „Fräulein von Arragonien" in „Fräulein von Erbsen und Bohnen". Auch in „Sidonia und Theagenes" kommt dasselbe Motiv zur Verwendung; hier wird „Theagenes" zu „Tagnest" entstellt. Glücklicher Liebhaber ist Pickelhering im ersten Singspiel der Sammlung von 1620, Trommelschläger in dem Possenspiel vom alten Hahnrei in derselben Sammlung, Henker in der „Esther". Durch ihr Vorkommen in dieser Sammlung ist der englische Ursprung dieser Motive erwiesen; von hier gingen sie auf Ayrer und die späteren Dramen über. Ob dagegen der Scherz, daß der Narr vom Pfeile Amors ins Gesäß statt ins Herz getroffen wird, der sich in Ayrers „Phaenicia" findet und in „Tiberius und Anabella" wiederkehrt, ebenfalls von den E.K. stammt, muß dahingestellt bleiben. Daß der Narr als Trommler auftritt, ist eine alte Tradition des englischen

---

[a]) Creizenach, Englische Komödianten, S. 75.

[b]) Vgl. oben S. 116.

Theaters[a]); in Deutschland spielte der Trommler außerdem noch eine große Rolle bei den Ankündigungen der Aufführungen in den Städten. Unter dem Trommelschlag Pickelherings zog die ganze Truppe in phantastischen Kostümen durch die Straßen, und wenn sich das Publikum angesammelt hatte, wurde Art und Beginn der Vorstellung verkündet; ganz wie noch heute bei Seiltänzertruppen, die kleine weltentlegene Landstädtchen besuchen. Das Trommeln wurde oftmals bei den Umzügen untersagt; namentlich an Sonntagen während des Gottesdienstes und überhaupt in der Nähe der Kirchen durfte die Trommel nicht berührt werden[b]). Die Komödianten verzichteten allerdings nur sehr ungern auf diese wirksame Reklame, und die Trommler, unterstützt von Trompetenschall, verkündeten die zu erwartende Vorstellung. Um so mehr mußte es seine Wirkung ausüben, wenn die Person, die am Vormittag mit der Trommel, in ihrem närrischen Kostüm, das meiste Interesse erweckt hatte, am Nachmittag mit demselben Instrument auf der Bühne erschien.

Im Zwischenspiel der „Esther" hat sich der Typus des einfältigen Narren rein erhalten. Seine Charaktereigenschaften sind dieselben wie die des Johan Bouset bei H. J. Er erscheint in der Rolle eines von seiner Frau völlig beherrschten und noch zum Überfluß geprügelten Ehemanns, ein Zug, der schon aus dem Fastnachtsspiel bekannt ist. Als ihm sein Nachbar rät, Gleiches mit Gleichem zu vergelten, rüstet er sich mit Schwert und Schild aus, um den Kampf gegen das böse Weib bestehen zu können: der komische Effekt liegt hier in den übertriebenen Maßregeln, die zu dem Vorhaben in keinem Verhältnis stehen. Nachdem er durch Schläge sein Weib gefügig gemacht hat, glaubt er eine große Heldentat vollbracht zu haben und trägt einen Stolz zur Schau, der wiederum in keinem Verhältnis zu dem erzielten Erfolge steht. Wie er nun im Besitze des Hausherrnrechts ist, kennt er in der Rolle, die ihm so neu und ungewohnt ist, weder Maß noch Ziel; er verlangt von seiner Frau die närrischsten Dinge, sie soll ihm beistimmen, als er behauptet, die Milch sei schwarz, und er schlägt sie, bis sie „ja" sagt. So geht es fort, bis er von der Frau und dem eben heimgekehrten Sohne überlistet wird und die ganze Herrlichkeit ein schnelles Ende nimmt. Von seinen sonstigen Eigenschaften tritt besonders seine Eßlust und

[a]) Tittmann, Englische Komödianten, S. XVI.

[b]) Belege bei Creizenach, Schauspiele der Englischen Komödianten, S. XXIV u. XXV.

Unsauberkeit hervor; er schlägt mit der Hand in die Milchsuppe, so daß dem Nachbar, den er dazu eingeladen hat, der Appetit vergeht und er die Suppe allein essen kann. Die Sinnlichkeit kommt zum Ausdruck in der letzten Szene, wo er den König bittet, ihn für den Tag von seinem Weibe zu scheiden, da er sich mit ihr nicht vertragen könne, sie jedoch des Nachts wieder zu vereinigen, da er sein Weib nachts nicht entbehren wolle. Das alles ist gekrönt von einer über alles Maß hinausgehenden Dummheit, die aus jedem Worte und jeder Bewegung spricht. Er wird schließlich zum Hofnarren der Königin Esther ernannt. In diesen Zügen spricht sich nichts spezifisch Englisches aus; sie sind sämtlich aus den Fastnachtsspielen und der Schwanklitteratur des 15. Jh.s zu belegen. Neu ist dagegen das Galgenmaß im dritten und die Henkerszene des Narren im vierten Akt. Es war ein besonderer, dem darstellerischen Raffinement der E.K. entsprechender Effekt, das Grausen des Publikums angesichts der Hinrichtung auf der Bühne und das Lachen über das groteske Gebaren des Henkers gleichzeitig auszulösen, und so beide Affekte nicht durcheinander zu mildern, sondern miteinander zu verbinden.

In „Julius und Hippolyta" ist Pickelhering ganz dem Johan Bouset entsprechend der halbnärrische Diener. Er tritt hier verhältnismäßig zurück. Seine Funktion besteht in dem Überbringen der gefälschten Briefe an Hippolyta und den Fürsten. Die Komik seiner Rolle besteht auch hier zunächst in seiner äußeren Erscheinung. Hippolyta sagt, als er zu ihr kommt: „Mich däucht, ich nie ein greulichern Kerl gesehn hab" [a]), was ganz mit Mangoldts Beschreibung des „Jan" zusammenstimmt:

Verstellt also sein Angesicht,
Daß er keim Menschen gleich mehr sicht.

Der hervorstechende Zug seines Charakters ist die Trinkgeldsucht. „Wenn ich könte Geld darfür bekommen, so wolte ich meine Mutter eine Hur und meinen Vater einen Schelm heißen," sagt er zu seinem Herrn [b]). Als er von Hippolyta einen Botenlohn bekommt, preist er ihre Tugend und Schönheit mit überschwenglichen Worten; sie jedoch weiß dieses Lob wohl zu bewerten: „Hätte ich Dir keinen Ducaten geben, so wäre ich auch nicht in dein Lob gerathen" [c]).

[a]) Tittmann, Englische Komödianten, S. 185.
[b]) ibid. S. 180.
[c]) ibid. S. 187.

Man muß hierbei festhalten, daß diese Habsucht und Gesinnungslosigkeit den Pickelhering nicht unsympathisch und verächtlich, sondern nur lächerlich erscheinen lassen sollen. Sein Kostüm und sein ganzes Auftreten, das ja schon durch den Namen Grobianus bezeichnet ist, muß demnach derartig beschaffen sein, daß einer solchen Person gegenüber das Gefühl des Unwillens beim Zuschauer gar nicht ernstlich aufkommen kann. Immerhin ist es bezeichnend, daß man überhaupt durch solche Mittel komische Wirkungen erzielen konnte.

So gering uns auch in diesem Drama die Rolle des Pickelhering erscheint, so beweist doch die ausgiebige Verwendung des Narren zum komischen Briefboten bei Jakob Ayrer sowie auch im Liebeskampf und den späteren Dramen, daß dieser Effekt bei den E.K. sehr häufig war. Einen Rest dieser Rolle können wir vielleicht in der Botenrolle im „Titus Andronicus", bei der Überbringung der Kriegserklärung des Titus an den Kaiser im fünften Akte finden[a]). Die Todesangst dieses Burschen, der zum Dank für seine Botschaft am Galgen sterben soll, ist vom Darsteller sicher mit grotesk-komischen Zügen ausgestattet worden, wenn auch der Wortlaut der Rolle diese Annahme nicht direkt verlangt.

Dieselbe Gestalt wie im Zwischenspiel der „Esther" erscheint in dem Pickelheringsspiel vom wundertätigen Stein, das Ayrer im „König von Cypern" benutzte, und das auch im Danziger Drama „Der stumme Ritter" wiederkehrt[b]). In der „Esther" ist Hans der von seiner Frau geprügelte, im Pickelheringsspiel der betrogene Ehemann. Seine äußere Erscheinung und seine Gebärden sind dieselben; die Szene mit der Milchsuppe, in der er seine Eßlust und Unsauberkeit zeigt, kehrt im Pickelheringsspiel wieder. Die komische Angst bei der Vorspiegelung einer Teufelsbeschwörung fanden wir schon bei H.J.; die fürchterliche Dummheit, mit der er auf jeden noch so plumpen Betrug hereinfällt und sich dabei noch für besonders schlau hält, ist das Charakteristikum seiner Rolle.

In dem zweiten Pickelheringsspiel „von der schönen Maria und dem alten Hahnrei" und in den Singspielen der Sammlung von 1620 zeigt sich mit den bisher besprochenen Zügen des Pickelhering die auf alter deutscher und italienischer Tradition beruhende aktive Komik verbunden. Die Einheitlichkeit der Figur geht natürlich hier

---

[a]) Creizenach, Schauspiele der Englischen Komödianten, S. 39.

[b]) Vgl. oben S. 40.

verloren. Seine äußere Erscheinung bleibt dieselbe; zu seinen charakteristischen Eigenschaften kommen zwei hinzu, die zu den bisherigen in direktem Gegensatz stehen: Schlauheit und Glück in der Liebe. Als komischer Diener erscheint er in „der schönen Maria" und im fünften Singspiel. Hier dient er als Vermittler zwischen den Liebespaaren und hilft den Ehemann hintergehen. Im Pickelheringsspiel zeigt sich seine Gesinnungslosigkeit, durch die ein komischer Effekt beabsichtigt wird, ähnlich wie in „Julius und Hippolyta": als er hört, daß sein Herr gestorben sei, erscheint er mit der Trommel des Narren und treibt mit der vermeintlichen Leiche seine rohen Späße — abermals ein Zeichen für den Tiefstand des Gefühls und Geschmacks dieser Leute, die eine derartig widerliche Szene komisch finden konnten. Wo er als glücklicher Liebhaber erscheint, da besteht die Komik seiner Rolle in einer handgreiflichen, über alles Maß gesteigerten Schamlosigkeit. So im ersten und zweiten Singspiel. Als eifersüchtiger, aber durch eine Einladung zu Bier und Wein beschwichtigter Liebhaber erscheint er im vierten, als begünstigter und abgewiesener Liebhaber zugleich im zweiten und vierten Singspiel.

Neben diesem Typus zeigt die Sammlung von 1620 noch die dritte von Mangoldt beschriebene Figur, nämlich den Springer. Dieser erscheint im Zwischenspiel der „Esther" als Sohn Hans Knapkäses. Er paßt völlig auf die Beschreibung des Frankfurter Meßdichters. Die kurze Szene, in der er auftritt, benutzt er dazu, seine Akrobatenkünste zu zeigen. Er ist in Frankreich gewesen und hat gelernt durch den Bogen zu springen, und was dergleichen Dinge mehr sind. Diese seine Fertigkeit führt er seinem Vater vor. Hans will ihm das Kunststück nachmachen, ist aber zu unbeholfen und zu beleibt und bleibt infolgedessen im Bogen stecken. Diese Gelegenheit benutzt seine Frau, ihm alle Schläge, die sie von ihm erhalten hat, gründlich heimzuzahlen. In den übrigen Stücken der Sammlung ist die Unterscheidung der beiden Typen nicht wieder zu finden. Es scheint, als ob auch der Springer im Laufe der Zeit mit dem Pickelhering verschmolzen sei; jedenfalls beweist das Esther-Zwischenspiel, daß Green diesen Typus noch in seiner Truppe vertreten hatte.

Wie wir bei H.J. in der Rolle des Vincentius Ladislaus eine von dem gewöhnlichen Typus der komischen Figur in vieler Hinsicht abweichende Gestalt fanden, so kam auch im Greenschen Ensemble dem Komiker eine derartige besondere Rolle zu, die aber gerade

wegen ihrer Ungewöhnlichkeit zu einer Glanzrolle wurde; nämlich der Niemand in der Komödie von „Jemand und Niemand". In dem oben S. 112 erwähnten Gedicht über den Pickelhering heißt es:

Alles was ich hab vorgebracht,
Das hat man ja stattlich belacht;
Ich war der Niemand, kennt ihr mich?[a])

Hier ist es ausdrücklich gesagt, daß der Pickelhering den Niemand spielte. Der Grund liegt hauptsächlich in dem absonderlichen traditionellen Kostüm. Charakteristisch ist vor allem die Hose, die von den Knien bis zum Hals hinaufgeht, so daß die Person rumpflos — Niemand — erscheint. Der Reiner Handschrift des Dramas von 1607 ist ein Bild des Niemand beigegeben. Er trägt hier eine blaue Hose, grüne Ärmel und Strümpfe und einen blauen Hut mit schwarzen Federn[b]). Die Federn erinnern an den mit einer mächtigen Hahnenfeder geschmückten Hut des Bouset-Pickelhering. Auf sein Kostüm wird verschiedentlich im Stücke angespielt. In der Reiner Handschrift tritt der Niemand ganz wie Johan Bouset bei H. J., mit einer dem Charakter des Clowns ganz entsprechenden Rede ad spectatores auf, und stellt sich dem Publikum vor: „Nu, nu, Glickhzue, Glickhzue, ih glaub ihr kont mih niht in meine große Hosen; ich heiß der Niemandts[c]). Auf die höhnische Frage des Jemand: „Wo ist dein Herz jetzunder?" antwortet er: „Mein Herz ist in mein Hosen, merkhstu woll[d])?" Wenn ihm die Hosen bis an den Hals reichen, kann er allerdings ohne Bedenken von sich sagen, „daß ihm das Herz in die Hosen gefallen sei". Aus derartigen Scherzen sieht man überdies, daß der Pickelhering auch in der Rolle des Niemand getreu seinem sonstigen Charakter eine drastische Komik entfaltete, selbst wenn sie nicht überall angebracht war. In der Fassung von 1620 ist diese Komik gegenüber der Reiner Handschrift etwas verblaßt; vorhanden ist sie jedoch hier wie dort; der Ausdruck „potz Schlapperment", der Lieblingsfluch Pickelherings, ist in beiden Dramen häufig zu finden.

---

a) Creizenach. Englische Komödianten, S. CIII.

b) Reprod. von Bischoff in den Mitteilungen des historischen Vereins für Steiermark 1899. Andere Abbildungen des Niemand bei Bolte, Shakespeare-Jahrbuch 29, S. 4, 10, 22.

c) Bischoffs Abdruck in den Mitteilungen des historischen Vereins für Steiermark 1899, S. 148.

d) Bischoff, a. a. O. S. 187.

§ 22. Die Teufelsfigur.

Der Teufel ist in gewisser Hinsicht mit der komischen Figur verwandt. In den Mysterien war der dumme und um arme Seelen geprellte Teufel häufig Gegenstand der Komik[a]). Es liegt dem der Gedanke zugrunde, daß durch das Erlösungswerk des Heilands die Gewalt der Hölle gebrochen ist, und dem ohnmächtigen Bösen nur der Spott der Erlösten übrig bleibt. Auch im Fastnachtsspiel ist der Teufel zur Erzielung komischer Effekte benutzt (z. B. im Spiel „von den drei bösen Weibern", Keller Nr. 56). Mit solcher Komik suchte sich das naiv-gläubige Volk über die drohenden Schrecken der Hölle so gut es ging hinwegzusetzen. Daneben aber ist und bleibt der Teufel doch der Vertreter des bösen Prinzips und zugleich das Werkzeug der Rache, bestimmt, Angst und Schrecken um sich zu verbreiten. So erscheint er auch bei den E.K. in den verschiedenen Schattierungen, in denen sich Volksglaube und Dichtung ihn ausmalten. Man kann nicht sagen, daß die E.K. einen besonderen Typus dieser Gestalt geschaffen hätten; dafür war sie zu sehr Allgemeinbesitz der ganzen Christenheit und in jahrhundertelanger Tradition unverrückbar gefestigt. Wie der Teufel auf der mittelalterlichen Bühne aussah, das zeigen uns die Werke der bildenden Kunst, und vor allem die Handzeichnungen zu Jakob Rufs „Spiel von des Herren Weingarten", die bei Könnecke abgebildet sind[b]). Ähnlich war die Gestalt auch bei den E.K. Was sie hier neues schufen, war nur die ganz besondere Herausarbeitung der charakteristischen Züge. Wie der Narr maßlos in der Lächerlichkeit und Gemeinheit, so war der Teufel maßlos in List und Rache. So dürfen wir auch hier nicht an fein herausgearbeitete Leistungen, sondern nur an faustdick aufgetragene Effekte denken.

In zwei Haupttypen tritt uns der Teufel auch bei den E.K. entgegen: als Verführer und als Rächer. In keinem der Dramen von 1620 haben wir eine ausgebildete Teufelsgestalt, was jedoch nur Zufall ist; wissen wir doch, daß schon 1593 Browne in Frankfurt Marlowesche Stücke aufführte, und daß der „Doktor Faustus" zu Greens Grazer und Dresdner Repertoir gehörte, daß wir also den

---

[a]) Reuling, a. a. O. S. 20.

[b]) Könnecke, Bilderatlas [2], S. 92 u. 93.

E.K. die hervorragendste Teufelsgestalt unserer Bühne, den Mephistopheles, verdanken. Häufigen Gebrauch macht dagegen H.J. von der Figur des Teufels. Als Verführer erscheint der Teufel Satyrus in „Buhler und Buhlerin" I, 6. Er „hat einen Mantel umbgehenget, das man jhn so balt nicht kennen kan, in gestalt eines alten Mannes" [a]). In der Hand hat er einen Stachel, mit dem er seiner Überredung Nachdruck verleiht. Sonstige charakteristische Merkmale sind beim Verführertypus nicht ausdrücklich genannt, doch müssen wir annehmen, daß der hinkende Pferdefuß und die Hörner (letztere wenigstens andeutungsweise) vorhanden waren. Diese beiden Attribute sind dem Bösen in der Phantasie des Volkes so untrennbar eigen, daß sie bei einem richtigen Teufel nicht fehlen durften. Weil sie eben selbstverständlich waren, deshalb hat sie der Verfasser nicht ausdrücklich erwähnt. Wenn es heißt: „. . . das man jhn so balt nicht kennen kan", so liegt darin schon, daß man bei näherem Zusehen wohl den Teufel merken muß. So tritt er in äußerlich ehrbarer Gestalt seinem Opfer entgegen und gibt durch diabolisches Lachen seiner Freude über den gelungenen Betrug Ausdruck, sobald der Verlorene den Rücken kehrt. Ähnlich tritt der Teufel auf im „Fleischhauer" IV, 2 „in gestalt eines alten grauen Mannes" [b]).

Ganz anders ist der Rächertypus. Hier erscheint der Teufel (oder meistens drei Teufel) in furchterregender Gestalt oder grauenhaften Larven. Mit schrecklichem Geschrei stürmen sie herein, stürzen sich mit „Hohngelächter der Hölle" auf ihr Opfer und schleppen es mit sich fort. Eine interessante Stelle in Grimmelshausens „wunderbarlichem Vogelnest" beschreibt uns eine solche Teufelsmaske, welche völlig dem Bilde entspricht, das wir aus den Russischen Handzeichnungen gewinnen. Daselbst heißt es:

> Es war eben damahl eine Compagnie Engelländischer Comoedianten in der Statt angelangt, welche von dar wieder nach Hauß verraisen wolten und nur auf guten Wind warteten überzusegeln. Von denenselben entlehnte ich eine erschröckliche Teuffels-Larven; die hatte ein paar Ochsen-Hörner, ein paar gläserne gantz feurige Augen, so groß als Hüner-Eyer, ein paar Ohren, wie ein gestutzt Pferd, an statt der Nasen einen Adler-Schnabel, einen Schlund wie der Cerberus selbst, einen Box-Bart, an statt der Hände Greiffen-Klauen und an statt der

[a]) Holland, S. 217.
[b]) ibid. S. 781.

Zehen gespaltene Kühfüß. Man konte erschröcklich Feuer drauß speyen, wann man wolte und sah so forchterlich aus, daß man nur von seinem Ansehen hätte erschrecken oder wol gar sterben mögen[a]).

In solchem Aufzuge erscheinen die rächenden Teufel bei H. J. In „Buhler und Buhlerin" kommt nach dem Tode der Hauptpersonen der Teufel Satyrus, vorher der Verführer, jetzt als Rächer wieder, frohlockend über den gelungenen Fang: „Hoho, das ist recht, Hoho das gefellt mir wol, Hohoho, der posse ist mir angangen usw." Dann ruft er zwei andere Teufel herbei: „Holla Daemon, holla Lucifer, kompt her und helfft mir. (Die Teuffel tragen die Todten abe, und jauchtzen, und seind lustig auff jhre arth)." [b]) Im „Ungeratenen Sohn" kommen in der letzten Szene die Teufel „mit großem grewlichen geschrey, und führen jhn hinweg" [c]). In der „Ehebrecherin" schleicht der Teufel Satyrus zu der verzweifelten Scortum herein und wirft ihr einen Strick vor die Füße. Den hebt sie auf und legt ihn um ihren Hals, um sich zu erwürgen. Da „springen die Teuffel zu und ziehen jhr den Strick zu und sie felt zu bodem, unnd die ander Teuffel kommen inmittelst auch darzu und jauchtzen — brüllen und tragen den Todten[d]) abe" [e]). Ebenso im „Fleischhauer". Der bestechliche Marktmeister stirbt unter gräßlichen Schmerzen und ruft in seiner Todesangst die Teufel herbei. Diese „springen zu mit erschrecklichem Brüllen nemen jm beim leibe und furen jhm hin wegk" [f]). Mit ganz besonderem Grausen ist die Gestalt des Teufels in dem Stücke von einem Gastgeber ausgestattet. Hier tritt er zuerst als Versucher auf „in Gestalt eines Menschen im langen Tollar, und sein Diener im langen Mantel hinden jhm her, und ist auch ein Teuffel". Obgleich er so für den ersten Blick einem sterblichen Menschen gleicht, verbreitet er um sich durch seine bloße Anwesenheit Angst und Grauen, das bei Johan Bouset zu komisch-gruseligem Ausdruck kommt. Der Gastgeber dagegen ist mit Blindheit geschlagen und sucht den Teufel zu betrügen, wie er alle seine Gäste betrogen hat. Da verwandelt sich plötzlich der Versucher in den

---

[a]) Ausg. von Keller, Lit. Ver. 66, S. 654.

[b]) Holland, S. 259.

[c]) ibid. S. 399.

[d]) „den Toten", nicht „die Tote", weil auch die Frauenrollen von Männern gespielt wurden.

[e]) Holland, S. 443.

[f]) ibid. S. 784.

Rächer. Er „wirfft allehandt die Kleider abe und ziehet die Larve für". So steht er plötzlich in der traditionellen Grauengestalt vor dem Betrüger, „nimpt jhn beim Leibe, und führt jhn hinweg mit grewlichem geschrey" [a]).

Es ist ganz natürlich, daß die Teufel gewandte und kräftige Leute sein mußten, denen das Fortschaffen der Toten anscheinend keine physische Kraftanstrengung bedeutete. Wir gehen deshalb nicht fehl, wenn wir die Rolle des rächenden Teufels dem Akrobaten der Truppe, dem Springer, zuweisen. Er konnte die tollen Freudensprünge des Satans am besten wiedergeben und auch den schon auf der alten Bühne bekannten komischen Zug mit dem Schrecken verbinden.

An die Besprechung der Teufelsgestalt anschließend, können wir noch einen Blick auf die allegorischen Figuren werfen, die die E.K. gern in ihren Stücken auftreten ließen. Mit solchen Figuren erzielten sie immer große Wirkungen; denn Allegorien spielten auf der deutschen Bühne in dem lehrhaften 16. Jh. eine große Rolle. In den englischen Moralitäten war die Allegorie zur Blüte gelangt und durch die Verbreitung des Everymanstoffes in Deutschland heimisch geworden [b]). Wo Allegorien vorkommen, ist es deshalb stets auf dem Titel, gleichsam um das Publikum anzulocken, vermerkt; das Drama vom „Verlorenen Sohn" ist bezeichnet als „Comoedia, in welcher die Verzweiflung und Hoffnung gar artig introduciret werden", der „Fortunatus" als „Comoedia, darinnen erstlich die verstorbenen Seelen als Geister, danach die Tugend und Schande eingeführet werden". Über die äußere Erscheinung dieser Allegorien ist nichts Näheres gesagt; die Verzweiflung und Schande werden sich von der herkömmlichen Teufelsgestalt wenig unterschieden haben — in einer Anweisung ist im „Verlorenen Sohn" die Verzweiflung direkt als ‚Satanas' bezeichnet — und im Gegensatz dazu Hoffnung und Tugend als weißgekleidete, engelhafte Gestalten erschienen sein.

---

[a]) Holland, S. 468—471.

[b]) Creizenach, Geschichte des neueren Dramas I, Buch 7. Goedeke: Everyman, Homulus und Hecastus. Hannover 1865.

§ 23. Die äußere Erscheinung der Darsteller.

Bei den Personen, die sich auf dem Boden des realen Lebens bewegen und im Besitze des normalen Menschenverstandes sind, müssen wir uns auf die Hervorhebung der allgemeinen Prinzipien beschränken. Was das Kostüm anbetrifft, so ist von historischer Treue ebenso wenig die Rede wie in der bildenden Kunst. Das rein Menschliche tritt um so mehr hervor. Daher finden sich bei den E.K. in Deutschland die schlimmsten Anachronismen in Kostüm und Handlung. Wie im Estherdrama und H.J. in der Susanna deutsche Bauern auftraten, und in dem Drama des Herzogs der Vater der Susanna seine Tochter im Katechismus unterweist (was beinahe an die Katechese der Kinder Evae durch den Herrgott bei Hans Sachs erinnert), so trägt auch das Kostüm den zeitgeschichtlichen Unterschieden in keiner Weise Rechnung. Da ist vor allem der König, dessen Kostüm ganz traditionell geworden ist. Im Rate trägt er Krone und Szepter, auf dem Schlachtfelde eine Rüstung; das Schwert kommt nie von seiner Seite. So erscheint er stets, mag er nun ein alter biblischer, griechischer, römischer, spanischer, englischer oder deutscher König sein. Im Gegensatz zum Könige, dem christlichen Herrscher, steht der orientalisch-heidnische, der Sultan. Derselbe ist angetan, wie er durch die Ritterdichtung des Mittelalters und die Volksbücher in der Phantasie des Volkes lebte, in einem phantastischen, farbenprächtigen Gewande, mit einem krummen Säbel an der Seite. Der Name Sultan ist für den Unterschied wesentlich. Einen König oder gar den Kaiser zu sehen hatte man schon öfter Gelegenheit, und ein Theaterkönig konnte unter Hintansetzung aller historischen Treue nach dem Bilde der Wirklichkeit leicht geschaffen werden; aber einen Sultan hatte noch niemand gesehen; der lebte fern in einem märchenhaften Zauberlande, von dem nur die allerkühnsten Abenteurer Kunde gebracht hatten; er mußte deshalb so phantastisch wie möglich erscheinen. Das Land ist gleichgültig; auf die Bezeichnung des Herrschers kommt es an; der „König" von Ägypten würde sich vom König von England nicht unterschieden haben, der „Sultan" von Ägypten ist nur in orientalischer oder doch orientalisch sein sollender Kleidung denkbar.

Ebenso trägt das Kostüm der andern Personen einen ganz

traditionellen Charakter. Königssöhne und junge Ritter, Räte und Hofleute, fürstliche und adlige Damen, Patrizier und ihre Frauen, Bürger, Handwerker, Bauern und Bäuerinnen, Diener, Trabanten und Soldaten, Bettler und Krüppel, Greise und alte Weiber, und was sonst alles auf der Bühne erscheint: jedes Gemälde und jeder Kupferstich des 16. Jh.s kann uns darüber Aufschluß geben, wie all diese Leute auf der Bühne aussahen. Masken werden außer bei der Rolle des Teufels nur bei Verkleidungen der Personen getragen. Im „Fortunat" bindet Andalosia eine Larve vor, als er sich als Juwelenhändler verkleidet (Tittmann S. 99); in „Julius und Hippolyta" trägt Romulus auf dem verhängnisvollen Hochzeitsfeste eine Maske, die ihn unkenntlich macht (Tittmann S. 193); im „Königssohn von England" trägt der Prinz in seiner Verkleidung als Narr eine Maske, und als er sich der Prinzessin zu erkennen gibt, „schmeißet er die Narrenkapp weg und ziehet die Kappe von dem Gesicht" (Tittmann S. 216); in demselben Drama erscheint er als Mohr und bindet sich zu diesem Zweck einen Flor vors Gesicht (Tittmann S. 222); im „Titus Andronicus" endlich tragen die beiden Söhne der Kaiserin Masken, als sie ihren Anschlag gegen Titus ausführen wollen; der erkennt sie trotz der Verkleidung und reißt ihnen „die Kappe vom Angesichte" (Creizenach S. 48). Sonst tragen die Männer Bärte, die nach Alter und Stand verschieden sind; in „Buhler und Buhlerin" rauft Dina ihrem Manne den Bart halb aus (Holland S. 241). Perücken tragen die Darsteller der Frauenrollen. Eine Art Perücke mit daran befestigten Hörnern kommt auch im „Fortunatus" nach dem Genuß der verhängnisvollen Äpfel zur Verwendung. Ehrbare Frauen, wie die Susanna bei H. J., erscheinen in unauffälliger Kleidung und ihrer natürlichen Gesichtsfarbe; Susanna trägt in der Gerichtsszene einen Schleier, den sie auf Verlangen der beiden Alten zurückschlagen muß. Ihr Gemahl rühmt ihre natürliche Bescheidenheit: „Etliche befleißigen sich, daß sie keinem andern, in Kleidungen, newen Mustern, und dergleichen uppigen vergenglichen Dingen nachgeben mögen. Damit sie auch für andern wegen jhrer schönheit mögen gesehen werden, können sie mit der Natürlichen gestalt, welche jhnen Gott gegeben hat, nicht zufrieden sein. Sondern beschmieren dasselbe mit Farben und Schmincke, und machen also aus Gottes Ebenbildt eine heßliche leichtfertige Teuffelslarven . . . . Ich danke aber dem lieben Gott, daß er mir ein frommes Weib, welches der Dinge keines achtet,

gnediglich beſcheret hat“ [a]). Ganz das Gegenteil dieſer Geſtalt iſt die „Ehebrecherin“ in den drei entſprechenden Dramen des Herzogs. Sie iſt ein jugendliches, ſchönes, auffallend geputztes und geſchminktes Weib. Wir müſſen ſie uns dem Bilde entſprechend denken, das der Gemahl der Suſanna von einem leichtfertigen, gefallſüchtigen Weibe entwirft. Daß ſie ſich ſchminkt, wird in dem Drama von „Buhler und Buhlerin“ beſonders hervorgehoben. Ihr Liebhaber ſchenkt ihr eine Schachtel franzöſiſcher Schminke [b]), die ſie denn auch ſogleich benutzt. Johan Bouſet ſtaunt ſie an und ſagt: „Ja vorwar, ghy lüchtet als eenen Karfunkel ende ſchone Rubin“ [c]). In den Varianten der Handſchrift des Herzogs iſt dieſer Zug noch weiter ausgeführt; hier nimmt ihr alter, betrunkener Gatte Anſtoß daran und ſagt zu Johan Bouſet: „ſie hat huriſche Geberde und damitt ſie deſto ſchöner ſein möge ſchmincket ſie ſich“, und weiter: „ehrlichen Weibern gebüret nicht, daß ſie ſich ſchmincken, ſondern ſie ſollen ſich an der geſtalt, die jnen Gott gegönnet hatt, genügen laſſen“, endlich: „ſonderlich dieſen morgen hatt ſie ſich mitt der Schmincke dermaßen zugerichtet, als ſie vor dieſem nie getan hatte“ [d]). Ähnlich wie dieſe Geſtalten des H. J. müſſen wir uns auch die Wirtstochter im „Verlorenen Sohn“ und auch die Königstochter Agrippina im „Fortunat“ vorſtellen.

Von einzelnen Charakterfiguren mögen nur wenige angedeutet werden. Scharf gezeichnet ſind in der Suſanna des H. J. die beiden Alten; Midian ein langer, hagerer, vornübergebeugter Mann, „wie ein Bogen, mit dem man auf der Geige ſpielt“ (nach Bouſets draſtiſchem Vergleich) [e]). Hans, der ſaſſiſche Bauer, beſchreibt ihn: „Er ſchal einen langen Barth habben, und die Ogen ſchöllen öhme gar depe im Koppe liggen, und ſyne Naſe ſchal öhme ſo krum weſen alſe ein Havickes Schnavel, he ſchal ſo mager und dröge ſyn als ein ſtock, de Hende ſchöllen öhm beven, und ſchal övel to Voute ſyn“ [f]). An anderer Stelle heißt es: „Die Augen liegen jm im Kopff als einem Schauffaus. Ich gleube ſein Mutter habe ſich am Habich verſehen, wie eine feine krumme Naſe hat er“ [g]). Im Gegenſatz zu

---

[a]) Holland, S. 81 f.
[b]) ibid. S. 230.
[c]) ibid. S. 235.
[d]) ibid. S. 858—861.
[e]) ibid. S. 158.
[f]) ibid. S. 38.
[g]) ibid. S. 45.

ihm steht Simeon, von dem es heißt, daß er so dick wie lang ist[a]; „Pompert und Mehlsack" wird er von der keifenden Bäuerin Anneke genannt (S. 146). Es ist sicher, daß die Erscheinungen auf der Bühne ganz diesen Beschreibungen entsprachen. Als vornehme Herren tragen die beiden Alten sammetne Röcke[b]). Eine weitere Charakterfigur ist der Abt in dem Drama vom „Edelmann". Wenn auch sein Äußeres nicht näher beschrieben ist, so steht er doch deutlich vor uns als der Typus des wohlbeleibten Pfäffleins, das auf eine reichbesetzte Tafel und angenehme Gesellschaft hält und zur Arbeit weder einen Gedanken noch einen Finger rührt. Seine lukullischen Neigungen werden von Johan Bouset hervorgehoben[c]). Eine hohe, ehrfurchtgebietende Gestalt ist dagegen der Zauberer Barrabas im „Königssohn von England", angetan mit einem langen, schwarzen Talar, mit Zauberbuch und Zauberstab. Im „Liebeskampf" und in den späteren Dramen ist diese Figur mit Vorliebe verwendet; im „König Mantalor" wird er, seiner Würde angemessen, mit „heiliger Vater" angeredet.

Einzelne charakteristische Kennzeichen, die etwa eine Person an sich trägt, werden stets deutlich sichtbar gemacht. Im „Ungeratenen Sohn" steht Pudica, die Gemahlin des Probus, unmittelbar vor der Entbindung. Dieser Zustand muß bei dem Darsteller der Rolle sichtbar werden. Der Text selbst hat zwar keine darauf bezügliche Vorschrift; wenn aber bei Jakob Ayrer, wie wir später sehen werden, solche Vorschriften ganz gewöhnlich sind, so hat er sie sicher von den E.K. übernommen. Es entspricht dies ganz dem peinlichen Naturalismus der E.K., und etwas für das Gefühl Verletzendes fand das 16. Jh. nicht in derartigen Dingen.

Direkte Kostümvorschriften sind bei den E.K. und bei H.J. (mit gewissen Ausnahmen, wie bei Vincentius Ladislaus und bei den Teufeln) nur da zu finden, wo die spezielle Beschaffenheit des Kostüms von besonderer Bedeutung für das Stück ist, oder wo Kostümwechsel verlangt wird. Esther erscheint bei ihrem ersten Auftreten in einem geringen Kleide (Tittmann S. 11), dann, im Palaste des Königs, müssen wir sie uns im fürstlichen Gewande denken. Als sie bittend vor den König tritt, trägt sie Trauerkleider (S. 32);

---

a) Holland, S. 45.
b) Zweite Fassung der „Susanna", ibid. S. 202.
c) ibid. S. 491.

bei ihrem Gastmahl muß sie wieder im königlichen Prachtgewande erscheinen. Mardocheus tritt als Büßer vermummt auf (S. 29); als er dann auf des Königs Geheiß von Haman mit hohen Ehren gekrönt wird, trägt er einen prächtigen Mantel und hat die königliche Krone auf dem Haupt (S. 36). Im „Verlorenen Sohn" tritt der Vater auf als alter grauer Mann mit einem Stecken, der Bruder in schlichter Werktagskleidung, der verlorene Sohn in stattlichen Kleidern, mit einer Reitgerte in der Hand (S. 47). In der Diebeshöhle, in die der verlorene Sohn geraten ist, ziehen ihm die Wirtsleute seine Hosen und Wams aus und werfen ihm ein paar alte, zerrissene Kleidungsstücke zu. In diesen Bettlerkleidern tritt er dann im nächsten Akte auf (S. 66). Besonders häufig ist Kostümwechsel im „Fortunatus" notwendig. Fortunat selbst erscheint bei seinem ersten Auftreten in zerrissenen Kleidern (S. 77); als er dann im Besitze seines Reichtums im zweiten Akt auftritt, sind schöne Kleider vorgeschrieben (S. 81). Zwischen seinem Entweichen vom Hofe des Sultans und der darauffolgenden nächtlichen Szene, in der ihm Fortuna seinen Tod verkündet, liegt ein Zeitraum von mehreren Jahrzehnten. Das muß auch äußerlich an ihm sichtbar werden; erst erscheint er als Mann in den besten Jahren, dann als Greis. Wenn auch die ausdrückliche Vorschrift im Texte fehlt, so verlangt doch das Prinzip des Naturalismus bei den E.K. diese Unterscheidung. Im verschiedenartigsten Kostüm tritt Fortunats Sohn Andalosia auf; erst am Hofe des Königs von England als unermeßlich reicher junger Ritter in prächtiger Kleidung, dann als verkleideter Juwelier in unscheinbarem Kittel; er sagt selbst: „Diese ungestalte Kleidung wil ich anthun, damit man mich nicht kenne" (S. 99). Die Larve, die er vorbindet, trägt höchstwahrscheinlich jüdische Züge, krumme Nase und langen Bart. Im fünften Akt beim Verkaufe der „Äpfel von Damascus" erscheint er wieder in „verwandelten Kleidern" (S. 103), jedoch anscheinend wieder als orientalischer Händler; endlich, als er vorgibt, die Prinzessin heilen zu wollen, „gleich einem Medico angezogen", im langen Talar wie ein reisender Charlatan (S. 107). Die Göttin Fortuna trägt ein weißes Gewand (S. 84) und eine Binde vor den Augen (S. 77). In der Komödie von „Jemand und Niemand" müssen wir vor allem bei den beiden Königinnen in ihrer Erhebung und Erniedrigung stets einen entsprechenden Kostümwechsel annehmen. Der Königssohn von England legt auf offener Bühne die Narrenkleider an, um in

dieſer Geſtalt zu ſeiner Geliebten zu gelangen (S. 212); in der zweiten Intrigue erſcheint er als Mohr in einem ſchwarzen Rocke (S. 222). Im „Titus Andronicus" endlich hat der Verräter Morian in der erſten Szene „ſchwartz und geringe Gewandt uber ſeine prechtige Kleider gezogen" (Creizenach S. 19), die er nachher abwirft (S. 21). Ähnlich iſt der Koſtümwechſel bei H.J. vorhanden. Der Liebhaber Pamphilus in der „Ehebrecherin" tritt zunächſt ganz zerlumpt und abgeriſſen auf (S. 407 f.). Gallichoraea, der Ehemann, ſchenkt ihm eine Geldſumme, für die er ſich neu ausſtattet, ſo daß er „als der ſtattlichſte vom Adel" auftreten kann (S. 414). Nach ſeinen beiden nächtlichen Beſuchen bei der Scortum trägt er neue prächtige Kleider, die ihm die Frau geſchenkt hat (S. 421 und 427). In dem Drama vom „Gaſtgeber" haben wir uns den Wirt als einen wohlgenährten, behäbigen Mann vorzuſtellen, der als begüterter Herbergsvater etwas auf ſein Äußeres geben kann. Als ihn dann die Erſcheinung des Teufels erſchreckt hat und er mit genauer Not dem Verderben entronnen iſt, kommt er „gar elendig gezogen, kan kaum gehen oder reden, hat zerriſſene Kleider an, und hat nichts heils an ſeinem gantzen Leibe" (S. 472). In gleicher Weiſe tritt der Fleiſchhauer, dem der Großvogt die Marktbude hat ausräumen und ſchließen laſſen, in zerriſſenen Kleidern auf (S. 780.)

Aus dieſen Beiſpielen erkennen wir das allgemeine Prinzip, daß das Koſtüm und die ganze äußere Erſcheinung bei allem typiſchen Charakter, den es im ganzen zeigt, doch in den Einzelheiten ſtets der Situation, in der ſich die Darſteller befinden, angepaßt iſt.

§ 24. Die theatraliſchen Ausdrucksmittel und die dramatiſche Situation.

Alle dieſe Geſtalten, deren äußere Erſcheinung wir feſtgeſtellt haben, konnten freilich erſt durch die von der Individualität des Schauſpielers abhängigen, eigentlich darſtelleriſchen Werte mit wirklichem Leben erfüllt werden. Die luſtige Perſon und die Teufelsfigur, die im Enſemble eine Ausnahmeſtellung einnehmen, ſind bereits beſprochen, ſoweit es ſich um die ihnen ſpezifiſch zukommenden

Eigentümlichkeiten handelt; im übrigen fügen natürlich auch sie sich dem Zusammenspiel ein. Wir haben mehrfach bereits den Naturalismus als das herrschende Prinzip der Darstellung bezeichnet. Dieses Streben nach möglichster Annäherung an die Wirklichkeit ist es ohne Zweifel, was den Übergang von der gebundenen Rede zur Prosaform beförderte. Ganz gewiß haben die E.K., solange sie noch in englischer Sprache spielten, auch den englischen Blankvers angewendet, und nur an derben, volkstümlichen Stellen Prosa eintreten lassen, so wie uns die Form bei Shakespeare vorliegt, und auch in deutscher Sprache haben sie Knittelversdramen aufgeführt[a]); jedoch war das Versmaß der Meistersinger für ihre darstellerischen Prinzipien ganz ungeeignet. Ein Vergleich von „Amantes amentes" mit „Sidonia und Theagenes"[b]) oder der beiden Dramen des H.J. mit ihren Versumdichtungen zeigt zur Genüge, welchen Vorteil die Prosaform für die Darstellung im Sinne der E.K. bietet. Daher kommt zum großen Teil der Mißerfolg Ayrers, der von dem Versmaß seines Lehrers Hans Sachs nicht abging.

Die theatralischen Ausdrucksmittel, deren sich der Schauspieler zur Erzielung seiner Wirkungen bedienen muß, sind die Sprache und die Gebärden. Diese mußten sowohl der Rolle im allgemeinen als auch der jeweiligen Situation im besondern entsprechen. Die Würde des Königs, die Unterwürfigkeit seiner Räte, die Tapferkeit des Ritters, die Anmut der edlen Jungfrau mußten darin zum Ausdruck kommen; die Affekte, das Feuer der Jugend und die bedächtige Ruhe des Alters, der Zorn des Herrschers, die Wut des Bösewichts, das Schimpfen des Bauern und das Keifen des Bauernweibes mußten sorgfältig gegeneinander abgetönt sein. Daneben spielt jedoch auch das Schablonenmäßige eine Rolle. Der König ist stets auf seine königliche Würde bedacht; alle, auch Gemahlin und Kinder, treten ihm stets mit scheuer Ehrfurcht entgegen, nie darf er einen Ton der Herzlichkeit und Vertraulichkeit annehmen. Ein König in seinen rein menschlichen Eigenschaften ist auf der Bühne der E.K. undenkbar; keinen Augenblick darf er oder gar der Zuschauer vergessen, daß er der Herr über Leben und Tod aller seiner Untergebenen ist. Daher müssen seine Worte gemessen und wuchtig

---

[a]) Vgl. hierzu S. 84 ff.

[b]) Reinh. Köhler im Shakespeare-Jahrbuch I, S. 408—415; daselbst sind einige Parallelstellen aus beiden Dramen nebeneinandergestellt.

klingen, und selbst bei seinem Lächeln darf nie der furchtgebietende Zug aus seinem Antlitz weichen. Um so wirkungsvoller ist dann der Gegensatz, wenn ihm der Narr in seiner Unbeholfenheit und Ungeschliffenheit plump vertraulich gegenübertritt und ihm ungestraft Dinge ins Gesicht sagt, die jeden andern den Kopf kosten würden. Ein zweiter charakteristischer Zug ist es, daß die Personen stets der Situation unterworfen sind. Der König bewahrt seine Würde nur, solange er König ist. Wenn er abgesetzt und in den Kerker oder ins Elend gestoßen wird, dann wird der stolze, Ehrfurcht und Unterwerfung heischende König zu einer kläglichen, jammernden und bejammernswerten Figur. „Wie das Glück so unbeständig, lesen wir in vielen Historien; solch' Unbeständigkeit mag von mir betrübten Menschen wol gesagt werden. Ich war ein reicher und prächtiger König von Engelland, mein eigen Unterthanen verbannten mich aus dem Lande und thäten mich gänzlich vertreiben, da ich nun eine geraume Zeit in Elend und Armuth mein Leben hab spendiren müssen. O Armuth, welch eine saure Last bistu zu tragen, mit was Kummer, Herzeleide und Elende muß ich mein Brod suchen!" So jammert der vertriebene König in der Komödie von „Jemand und Niemand" (Tittmann, S. 141). Einen König, der auch im Bettlergewande König bleibt, kennen die E.K. nicht; sie stellen nicht Charaktere, sondern Situationen dar.

Der Zusammenhang mit der Situation ist in Wort und Gebärde stets festgehalten. Stolz und hochfahrend klingt Hamans Stimme, solange er in der Gunst des Königs steht, demütig winselt er um Gnade, als er verurteilt wird; in Todesangst klammert er sich an die Königin und muß mit Gewalt von ihr losgerissen werden. Der verlorene Sohn tritt keck und leichtsinnig auf, er „hat ein jung Reuterstucklein, ist lustig". „Juch, holla, kolasig!" ruft er in die Welt hinaus, „trotzet und singet". Sein Bruder dagegen „gehet gar einfaltig daher". Mit trübem Gesicht steht er bei der ausgelassenen Freude der andern. „Wie kömmts, daß du so betrübet bist? Hastu den Cornelium?" so fragt ihn der Lustige, und mit philiströser Lehrhaftigkeit wiederholt der Bruder die guten Lehren, die der Vater seinem Sohne mit auf den Weg gegeben hat. Als dann der verlorene Sohn ins Unglück geraten ist, jammert er: „Ach, wie hat sich mein Glück so gar verkehret! Nun muß ich in Hungersnot verderben usw." Der Vater des verlorenen Sohnes muß in Ton und Gebärde durch die ruhige Würde des Alters ausgezeichnet sein,

seine Rede ist maßvoll und abgeklärt, ohne Aufregung, ohne Haß. Besondere Verwandlungsfähigkeit verlangt das „Fortunatus"-Drama. Fortunat selbst, als ins Unglück geratener junger Mann, als reicher und mächtiger Herr, als ergrauter, durch Erfahrung weise gewordener Greis, muß diese verschiedenen Lebensstadien wie in der äußeren Erscheinung, so auch in der Art der Darstellung deutlich hervortreten lassen; dasselbe gilt von seinem Sohne Andalosia in der Rolle des reichen Ritters, des Juweliers, des Krämers und des Arztes. Es erübrigt sich, an sämtlichen Stücken der E.K. und des H.J. die einzelnen Situationen, in denen die handelnden Personen erscheinen, durchzugehen; es möge genügen, das leitende Prinzip festgestellt zu haben.

§ 25. Die rein mechanischen Ausdrucksbewegungen und die seelischen Affekte.

Unter rein mechanischen Ausdrucksbewegungen verstehen wir die auf bloß physiologischen Wirkungen beruhenden, ohne notwendige Mitwirkung seelischer Momente vor sich gehenden körperlichen Vorgänge, während die seelischen Affekte umgekehrt ohne notwendige körperliche Anlässe auf psychologischen Wirkungen beruhen[a]). Da jedoch intensive physiologische Eindrücke seelische Wirkungen zur Folge haben und seelische Affekte sich äußerlich nur in physiologischen Erscheinungen zeigen, so ist in praxi die Trennung beider nicht durchzuführen. Zu dem rein physiologischen Vorgang des Sterbens z. B. kommt stets das psychologische Moment der Todesangst hinzu.

Das Prinzip des Naturalismus findet hier das Hauptgebiet seiner Betätigung. Je mehr es gelingt, die künstlich erregten Ausdrucksbewegungen körperlicher und seelischer Affektionen den unter natürlichen Bedingungen entstandenen gleich zu machen, um so näher kommt der Darsteller seinem Ziele. Keineswegs bedeutet das eine Steigerung der künstlerischen Qualität; im Gegenteil: Maßhalten, Veredeln, Verschweigen können die E.K. nicht. So kommt es, daß die beabsichtigte Naturwahrheit über der übermäßigen Steigerung

a) Es ist selbstverständlich, daß von einer strengen Anwendung der Grundsätze der physiologischen Psychologie hier keine Rede sein kann.

und der unnatürlichen Pose verloren geht, und an Stelle der künstlerischen Wirkung wenigstens für unser Gefühl Ekel und Abscheu treten kann. Das Publikum der E.K. hatte allerdings eine andere Ästhetik als das 19. und 20. Jh.

Rein mechanische, nicht mit psychologischen Affekten verbundene Ausdrucksbewegungen bleiben nach dem eben Gesagten wenig übrig, und wir können über sie kurz hinweggehen. Hierher gehören z. B. die Trunkenheit des verlorenen Sohnes am Ende des dritten Aktes; die Eile, mit der der Diener im letzten Akt dieses Stückes die Vorbereitungen zum festlichen Mahle trifft (Jetzt kömt der Diener eilends heraus, als wenn er wo ein Geschäfte zu verrichten hätt)[a]; bei H.J. in der „Susanna" der Husten des alten Midian (Holland, S. 44) und sein Keuchen, als er scheinbar erschöpft aus dem Garten gelaufen kommt (S. 71); die Bewegungen des Einschlafens bei Johan Bouset in der (vom Druck abweichenden) handschriftlichen Fassung des „Gastgebers" (S. 881), oder der Müdigkeit in der „Ehebrecherin" (Johan Bouset reibet die Augen und renchet sich, als wenn er noch gar schläfferig were) (S. 418); endlich alle Bewegungen eines Sterbenden, soweit psychische Bewußtseinsfunktionen nicht mehr in Frage kommen: das Sterben des Medicus im „Ungeratenen Sohn": „Nimbt das Gift ein, fellet zu boden, brüllet grewlich und kratzet mit henden und Füßen von sich, entlich verscheidet er" (Holland, S. 394), das Todesröcheln des ermordeten Knaben in demselben Stück (S. 368) und der abgeschlachteten Söhne der Kaiserin im „Titus Andronicus" (Creizenach, S. 48).

Ungleich wichtiger sind die seelischen Affekte; in ihrer Herausarbeitung liegt das Hauptziel der Darstellungskunst der E.K. Es wäre verfehlt, die Darstellung der Affekte an der Hand einer Theorie, wie J. J. Engels „Ideen zur Mimik", oder irgend einer neueren Ästhetik der Schauspielkunst zu betrachten. Ebensowenig dürfen wir einen Unterschied zwischen intensiven Gefühlsverbindungen, eigentlichen Affekten und Willenshandlungen, zwischen mimischen Gefühlsäußerungen und pantomimischen Vorstellungsäußerungen machen. Die E.K. sind aus gröberem Holze geschnitzt und vertragen es nicht, daß man mit dem Rüstzeug der Psychologie eine Analyse ihrer Darbietungen vornimmt. Es handelt sich für uns weniger um eine Klassifikation der Affekte selbst, als vielmehr um

---

[a] Tittmann, S. 72.

ihre physiologischen Begleiterscheinungen, die sich durchaus nicht immer mit dem Gefühlsinhalt decken. So wird das, was in der Psychologie nur von untergeordneter Bedeutung ist, für uns die Hauptsache. Wir unterscheiden der Qualität nach nur nach dem allgemeinsten psychologischen Einteilungsprinzip Lust- und Unlustaffekte, und der Erscheinungsform nach erregende und lähmende, oder nach Wundt sthenische und asthenische Affekte. In der Darstellung der E.K. können nun sowohl die Affekte der Lust wie der Unlust erregend und lähmend auftreten, und zwar werden die Affekte lähmend, wo sie in besonderer Heftigkeit auftreten.

Auch hier ist es bei den wenigen Dramen, die uns zu Gebote stehen, unmöglich, Vollständigkeit zu erreichen, und es kann nur unsere Aufgabe sein, die hauptsächlichsten Affekte gleichsam paradigmatisch zu betrachten. Der Affekt der Freude tritt fast nur als erregender Affekt auf. So tritt der verlorene Sohn auf, als er von Hause weg in die Welt zieht, und dann bei dem Gelage im Wirtshause; „juch, holla, korasig!" so feuert er die anderen zur Freude an. Ebenso der alte Vater, bei dem allerdings die Heftigkeit des Affekts durch den Ernst und die Ruhe des Alters gemildert ist. Als er seinen Sohn von ferne kommen sieht, stehet er auf und läuft eilends auf ihn zu: „O wie hoch bin ich erfreut! Du bist mein lieber Sohn, . . . du solt mir willkommen sein (Fällt ihm um den Hals, küsset ihn)" [a]). Fortunat, als er den Glücksseckel gewonnen hat: „Hollah, hollah, Fortunate, sei nun lustig! Hie finde ich in der Wahrheit Gold!" [b]). Andalosia in seiner pietätlosen Freude nach seines Vaters Tode „kömt heraus, ist sehr lustig und spricht: ‚Juch, holla! Wie ists möglich, daß ich kan traurig sein wie mein Bruder? (Tanzet und springet). Holla, korasig, allegrament lustig, nun soll meine Freude erstlich angehen!'" [c]) Ebenso bei H.J.: die Freude des Bösewichts Nero kommt grausig genug zum Ausdruck. „Nero jauchtzet: ‚Wuich, wuich, das ist vorerst ins werck gerichtet' usw." [d]). Pamphilus in „Buhler und Buhlerin" „jauchtzet und ist lustig", als er vor das Haus seiner Geliebten kommt [e]).

---

a) Tittmann, S. 71.
b) ibid. S. 81.
c) ibid. S. 87.
d) ibid. S. 362.
e) ibid. S. 227.

Wie sich die Freude bei Pickelhering und Johan Bouset äußert, ist bereits besprochen worden.

Zum Affekt der Freude sind auch die Liebesszenen zu rechnen. Diese sind bei den E.K., wo es sich um edle Liebe handelt, unsagbar nüchtern. Schon Creizenach hat darauf hingewiesen[a]). Die Liebesgespräche im „Königssohn von England" und in „Julius und Hippolyta" sind von einer geradezu rührenden Hilflosigkeit. Zarte Regungen darzustellen war den E.K. nicht gegeben; das Blutrünstige und Gemeine lag ihnen besser. Am besten gelingen die Szenen der niederen Minne, wie die Wirtshausszene im „verlorenen Sohn", und natürlich die unanständigen Liebesszenen des Pickelhering. Bei H.J. kommt die Liebe, abgesehen von den Familienszenen der „Susanna", nur als Ehebruch vor. Auch da ist von geschickter Meisterung des Stoffes nicht die Rede; die Verführung gelingt im Handumdrehen, und die Gespräche sind ebenso unbeholfen wie bei den E.K. Eine stumme Tanzszene muß das ersetzen, was der Herzog im Dialog nicht wiedergeben kann. Anders ist es im Liebeskampf und den späteren Dramen. Diese enthalten seitenlange Liebesmonologe und Dialoge; es sind das eben romanische, nicht englische Elemente.

Einen viel breiteren Raum nehmen die Unlustaffekte ein, welche bald erregend, bald lähmend auftreten. Zorn, Wut, Schrecken, Angst und Verzweiflung sind die hauptsächlichsten Affekte, die hierher gehören. Plötzlich hereinbrechende lähmende Affekte können sich in ihrem Verlauf zu erregenden lösen, und umgekehrt können erregende Affekte sich bis zu lähmenden steigern. Für den ersten Fall ist typisch die Szene, in der Haman entlarvt wird. Als ihm Esther auf den Kopf zusagt: „Der Feind und Widersacher ist der stolze und böse Haman, der allhie sitzet," erschrickt er heftig und bringt nur die Worte hervor: „O, ich nicht." Dann erst, als der König das Urteil ausgesprochen hat und mit der Königin hineingehen will, kommt wieder Leben in ihn; er fällt vor der Königin nieder, umfaßt ihre Knie und fleht um Gnade[b]). Der entgegengesetzte Fall zeigt sich im „Fortunatus". Andalosia hat der Prinzessin in Unbedachtsamkeit den Wünschhut aufgesetzt und so Hut und Prinzessin verloren. Er „verschrickt gar heftig, schreit: ‚Agrippina,

[a]) Creizenach, Englische Komödianten, S. CIX.

[b]) Tittmann, S. 38 und 39.

o Agrippina, wo seid ihr? . . . O weh! o mordio! Verflucht sei dieser Baum, verfluchet sei auch die Frucht darauf' usw." Der Affekt tritt also erregend auf. Als Andalosia dann von den Äpfeln des Baumes der Schande ißt und die Hörner auf seinem Haupte fühlt, steigert sich der Affekt zur völligen Lähmung; er „liegt an der Erden und seufzet" [a]).

Als erregender Affekt tritt der Schreck auf im „verlorenen Sohn", als der Bestohlene seinen Seckel nicht findet. Er durchsucht vergeblich seine Taschen, wird unruhig, läuft zu der Wirtstochter und bittet sie mit erheuchelter Ruhe, ihm den Seckel wiederzugeben [b]). Ebenso im „Fortunat". Als der Sultan um seinen Wünschhut gekommen ist, ruft er aus: „O zeter, o mordio! Verfluchet seistu, betrüglich Fortunatus! usw." und gehet hinein und „reißet für Angst seine Kleider auf" [c]). In gleicher Weise äußert sich der Schrecken bei Ampedo, als er erfährt, daß sein Bruder Andalosia sich den Glücksseckel hat entwenden lassen. „Er erschricket heftig, wirket die Hände, reißet das Wambs auf" [d]). Als intermittierender, vorwiegend jedoch erregender Affekt ist der Schreck bei H. J. dargestellt. Im „ungeratenen Sohn" findet Probus die Leichen von Vater, Sohn und Mutter. Er geht von einem zum anderen, schüttelt sie, nimmt sie in die Arme und küßt die teuren Toten; Entsetzen häuft sich auf Entsetzen in seinem Gefühlsleben; auf Augenblicke von Schmerz übermannt, bricht er in leidenschaftliche Klagen aus, um im nächsten Augenblicke ein neues Schreckbild vor Augen zu sehen. Der Schrecken ist hier mit dem Affekt des Schmerzes eng verbunden. Lähmend wirkt dagegen der Schreck in der „Esther", als die Königin auf ihrem Bittgange plötzlich dem Könige gegenübersteht. Sie „verschricket, sinket nieder zur Erden". Erst als ihr der König gütlich zuredet, schlägt sie die Augen auf und findet sich wieder zurecht (S. 32). Lähmend wirkt der Schreck ferner auf Fortunatus, als er den Verlust des Seckels merkt. „Er verschricket sich gar heftig und siehet erbärmlich gegen den Himmel" (S. 95). Desgleichen Ampedo bei der Erzählung der Abenteuer seines Bruders: „Er verschrickt heftig, will zur Erde sinken" (S. 116). Wenig herausgearbeitet erscheint der Schreck in „Jemand und Niemand".

---

a) Tittmann, S. 101 u. 102.
b) ibid. S. 63.
c) ibid. S. 83.
d) ibid. S. 97.

Hier ist überall nur von dem Schrecken ohne nähere Angabe der Begleiterscheinungen die Rede; es scheint daher, als ob wir uns den Affekt in diesem Drama überall als lähmend zu denken haben. So bei dem verschiedentlichen Glückswechsel der beiden Königinnen, beim Tode des Königs Arcial, bei der Entlarvung des Jemand (S. 154, 156, 159, 172). Höchster Schreck wirkt lähmend in „Julius und Hippolyta". Romulus findet die zerrissenen Briefe und entdeckt so den Verrat seines Freundes Julius; er läßt vor Schreck den Brief fallen; dann erst faßt er sich und überlegt, was er tun will (S. 192). Endlich in der verhängnisvollen Tanzszene. Als Romulus den Julius ersticht und sich zu erkennen gibt, erzittern der Fürst und seine Tochter vor Schrecken; dann erst löst sich bei Hippolyta der Schreck in sinnlose Verzweiflung, in der sie sich selbst den Tod gibt (S. 194). Ein lähmender Schreck faßt den Königssohn von England, als er plötzlich der Königstochter von Schottland gegenübersteht; „er sihet sie heftig an, läßt das Schwert fallen" (S. 202). Dieser momentane Unlustaffekt wird allerdings sofort durch das höchste Lustgefühl abgelöst. Lähmend tritt der Schreck schließlich durchweg im „Titus Andronicus" auf. Morian bringt dem Titus die abgehauenen Häupter seiner Söhne, und Titus und Vespasianus „können kein Wort mehr für Angst reden, stehen gleich als todte Menschen" (Creizenach, S. 32). Als dann Victoriades dem Titus seine grausam verstümmelte Tochter zuführt, heißt es: „Titus verschrecket sich grausamlich, zittert und bebet, treibet groß Elende" (S. 34); Vespasian fällt ohnmächtig nieder. Es handelt sich bei Titus also um einen lähmenden Affekt, der erst, als er sich zu lösen beginnt, sich in Bewegungen des Schmerzes („treibet groß Elende") äußert. In gleicher Weise lähmend zeigt sich der Schreck bei der Kaiserin, als sie erfährt, daß sie von dem Fleisch ihrer eigenen Söhne gegessen hat. Sie „zittert und bebet, verschrecket sich grausamlich" (S. 51). Bei H.J. tritt der Schreck als durchaus lähmender Affekt auf bei der Mutter des ungeratenen Sohnes, als sie die Leichen ihres Gatten und Enkelkindes findet. Sie „erschrecket hefftig und fellet zur Erden" (S. 371). Ebenso, als bei Neros wildem Zechgelage aus den Schüsseln die Häupter der Ermordeten aufsteigen. Die Zecher sind vor Entsetzen keines Wortes mächtig; erst als die Köpfe wieder verschwunden sind, sind sie überhaupt fähig, von dem unheimlichen Orte zu fliehen.

Der Schrecken ist der Affekt des Augenblicks; er macht entweder

sofort dem normalen Zustande Platz oder geht in dauernde Affekte (Trauer, Verzweiflung usw.) über. Auch diese dauernden Affekte treten bald als erregende, bald als lähmende auf, bald gehen sie ineinander über. Verwandt mit dem Schrecken ist der Affekt der Angst. Ihn finden wir fast ausnahmslos als erregenden Affekt. So zeigt sich die Angst der Andronica, als sie von der Kaiserin deren beiden Söhnen überliefert wird; sie wehrt sich heftig und bittet um den Tod statt der Schande, bis sie mit Gewalt fortgeschleppt wird (Creizenach, S. 29). Bei H.J. äußert sich die Angst der Susanna, als sie von den beiden Alten überfallen wird, in lautem Schreien; in sinnlosen Bitten und kläglichen Ausrufen machen die beiden Alten ihrer Todesangst Luft, als sie zur Hinrichtung geführt werden (Holland, S. 153 ff.); im „ungeratenen Sohn" will der Knabe, den Nero zum gräßlichen Tode führt, weglaufen, aber Nero hält ihn fest und schleppt den Schaudernden ins Holz (S. 367); Probus bittet seinen Bruder dreimal um Gotteswillen, ihm das Leben zu lassen, und verspricht, ewig sein Diener und Gefangener sein zu wollen, bis ihm der Wüterich das Schwert in die Brust stößt (S. 387). Nur einmal finden wir die Angst als lähmenden Affekt. Als Andalosia die Königstochter in den wilden Wald entführt hat und wutschnaubend auf dem Platze herumrast, „stehet sie still und kann vor Schrecken nicht reden" (Tittmann, S. 112).

Schmerz, Betrübnis und Trauer finden wir in beiden Erscheinungsformen. Die gewöhnlichste Begleiterscheinung dieser Affekte ist heftiges Weinen. Ampedo weint bitterlich über den Tod seines Vaters Fortunatus (S. 84, 86 u. 87). Agrippina fängt bitterlich an zu weinen, als sie Andalosia in das Kloster gebracht hat und von ihr scheiden will (S. 116). Julius fällt in seiner Liebesqual auf die Knie und macht seinem Herzen Luft in unsinnigen Gebeten und Schwüren (S. 179). Eine erheuchelte Betrübnis über das Mißtrauen ihres Gatten legt bei H.J. in der Komödie „Von einem Weibe" die Meretrix an den Tag; sie „heulet und weinet", wobei ihr Johan Bouset in komischer Weise sekundiert und dadurch die Wirkung der Szene aufhebt (S. 277). Einen gleichfalls erheuchelten Schmerz und heftige Reue trägt der ungeratene Sohn zur Schau: er „stellet sich, als wann er weinet, fellet auff die Erden, und küsset sie, reuffet die

---

a) Schrecken und Angst sind bei den E.K. Synonyma. Das Wort „Angst" zur Bezeichnung des Schrecks im „Titus Andronicus" S. 32; vgl. oben S. 147.

Haar, reißet das Wambs auff ... fellet dem Vater für die Füße .... fellet ihm darnach umb den Halß." Weiter heißt es: „Weil er also redet mit jhme, mus er jmmer stehen, und die Hende winden, die Haar rauffen, und grünsseln" (S. 359). Man muß der affektierten Heftigkeit der Bewegungen anmerken, daß die ganze Reue nicht ernst gemeint ist. Als lähmender Affekt zeigt sich der Schmerz im „Verlorenen Sohn": als der Sohn den Verlust seines Vermögens bemerkt, setzt er sich stumm an den Tisch und stützt den Kopf in die Hände (S. 64); in ähnlicher Stellung erscheint sein Vater im Kummer um den Verlorenen (S. 71). Im „Königssohn von England" kniet die Königstochter in schmerzlicher Trauer an der Leiche des Geliebten nieder und bedeckt sie mit Küssen (S. 232); ebenso Andronica im „Titus Andronicus" an der Leiche ihres Gatten (Creizenach, S. 28). Lähmend wirkt die Trauer auf Probus im „Ungeratenen Sohn", als er auch seine geliebte Gemahlin verloren hat: er „gehet stillesschweigend auff und nieder, seuffzet und krauet die Haar" (Holland, S. 385).

Das „Krauen des Haars" würde auf uns nur noch komisch wirken können. Bei den E.K. hat es diese Wirkung durchaus nicht, sondern ist eine außerordentlich häufige Begleiterscheinung der eben besprochenen Affekte. In „Julius und Hippolyta" heißt es, als der Fürst und seine Tochter die gefälschten Briefe lesen: „sie verwundern sich sämtlich, kratzen sich bei den Haaren" (S. 182). Besonders häufig bei H.J.: „Gallichorea seuffzet gar tieff, krauwet sich hinter den Ohren" (S. 406); „krauwet sich hinter den Ohren" (S. 426); „Gallichorea geht stillschweigens auff und nieder, krawet die Haar, schüttelt den Kopf" (S. 431); Prodigus krawet sich hinter den Ohren und ist gar betrübet (S. 477); der Abt „krawet sich in den Haaren ... gehet gar traurig auff und nieder" (S. 496).

Der Zorn ist ein erregender Affekt. Im „Fortunatus" hat Andalosia die Agrippina entführt (die schon mehrfach angeführte Stelle S. 112) und setzt sie „gar zorniglich zur Erden, gehet gleich wie ein Bäre herumb, wirft den Rock abe, verkehret die Augen im Kopfe," während Agrippina in lähmender Angst dabeisteht (vgl. oben S. 148). In „Julius und Hippolyta" zerreißen der Fürst und seine Tochter im Zorn die gefälschten Absagebriefe des Romulus (S. 184). Die Zornausbrüche der beiden Richter in der „Susanna" gegenüber den Bauern, die ihnen ihr eigenes Aussehen beschreiben (S. 38), und die der Bauern gegenüber Johan Bouset, mit dem sie

sich nicht verständigen können, sind lediglich von komischer Wirkung, ebenso die des Wirtes, den die Wandergesellen um die Zeche prellen, und die Ohrfeigen, die Johan Bouset gelegentlich bekommt. Der Zorn artet überhaupt in den Szenen der Bauern oder des Narren gern zu einer großen Prügelei aus. Im Ernstfalle dagegen steigert sich der Zorn zur ohnmächtigen Wut. Auf der Grenze dieser beiden Affekte bewegt sich in „Jemand und Niemand" die Gemütsstimmung der beiden Königinnen, die abwechselnd gedemütigt und wieder erhöht werden, und dann jedesmal dem gefügigen Schmarotzer befehlen, die Gestürzte nach Kräften zu schlagen und zu quälen. Als erregender Affekt ist auch noch die Stimmung des Nero im „Ungeratenen Sohn" zu betrachten, bevor er seinen Knaben ermordet: „er gehet auff und nieder und sihet gar Blutgyrig aus" (S. 366). Zur ohnmächtigen Wut wird dagegen der Zorn bei Haman, als ihm Mardocheus die Verehrung verweigert. Er muß mit geballten Fäusten dastehen, unfähig, sich von der Stelle zu rühren; er kann nur die Worte hervorstoßen: „Warumb werde ich nicht rasend und toll? O wärestu ein König und beteteſt mich nicht an, so wolte ich dich mit diesem Schwerte zerschmettern!" (S. 25). Ebenso die Kaiserin im „Titus Andronicus". Auf die stolze Entgegnung der Andronica im dritten Akt stehen ihr nur Worte zu Gebote: „O mein Hertz wil mir im Leibe zerspringen, gehe mir aus meine Augen du verfluchete Creatur!" (Creizenach, S. 27).

Der höchste Affekt ist die Verzweiflung. Als erregender Affekt ist er bei H. J. mit besonderer Liebe herausgearbeitet und stellt an die Virtuosität des Darstellers die größten Anforderungen. Die verzweifelte Liebesqual des Pamphilus in „Buhler und Buhlerinnen" wird folgendermaßen beschrieben: „Er schweiget stille, und reißet die Kleider auff, Wirfft den Mantel und Huet von sich, und stellet sich, als wenn er gar furiosus wäre. Schweiget abermal gar stille dabey, Leufft auff dem platz herumb, kratzet die Haer (!), leget sich einmahl nieder, und stehet dann wieder auff, unnd legt sich wieder nieder unnd bleibet entlich ligen" (S. 216). Die Verzweiflung führt also hier vom erregenden Affekt zur vollständigen Lähmung. Hierauf tritt der Teufel an ihn heran und stachelt ihn von neuem auf: „Pamphilus wischet geschwinde auff, und leufft ein mal oder zwey auff und nieder .... leufft herumb, raufft die Haer, und reißet die Kleider auff" (S. 217/8). Mit ähnlichen darstellerischen Begleiterscheinungen muß in demselben Stück der Monolog der Reue

und Verzweiflung der Dina ausgestattet sein, der zu ihrem Selbstmord führt (S. 258); ebenso der entsprechende Monolog der Scortum in der „Ehebrecherin": sie „gehet auf und nieder gar traurig und erschrocken, raufft die Haer" (S. 442), der Teufel kommt und wirft ihr einen Strick vor die Füße, sie nimmt ihn auf und legt ihn sich um den Hals, die Teufel springen herbei und ziehen den Strick zu (S. 443). Im „Fleischhauer" packt den bestechlichen Marktmeister die Verzweiflung des bösen Gewissens: er „brüllet wie ein Ochs ... reißet die Kleider entzwey, brüllet ... muß sich gar erschrocken umbsehen ... brüllet etzliche mal auff einander greuliche, kratzet mit Händen und füßen ... die beyden Teuffel springen zu mit erschrecklichem Brüllen nemen jm beim Leibe und furen jhn hin wegk" (S. 783/4). Zu völligem Wahnsinn steigert sich die Verzweiflung bei Gallichoraea in der „Ehebrecherin". Nachdem er die Gewißheit von dem Ehebruch seiner Frau völlig apathisch hingenommen hat, kommt der Anfall um so schrecklicher zum Ausbruch, und wird dadurch, daß Johan Bousset Zeuge der Szene ist, nur noch unheimlicher durch den Kontrast des Narren und des Tollen. „Gallichoraea Stellet sich an als wenn er furiosus were [dieselbe Anweisung wie oben bei Pamphilus], leufft hüpfft und springt .... Kreigt Johan bey dem Kopff und tantzet mit jhm, nimpt die Hanfedern an tauschet mit Kleidern und stellet sich mit Worten und Geberden gar nerrisch, Repetirt auch mit Johan offtmals die Wort: ‚Gallichoraea ist auff deutsch ein Hanrey', und lachet selber darüber ... Entlich begeret er auch Spielleute, Die mus jhm Johan holen, Tantzen Materina zusammen, und treiben allerley Possen mit geberden und Worten, Wie solchs die zeit leiden will." Schließlich wird er mit List in einen Käfig gesperrt und unter „greßlichem Schreyen" fortgeschafft[a]). Ein Gemisch sämtlicher Affekte, Schrecken, Angst und Verzweiflung ist die Schlußszene des „ungeratenen Sohns". Nero „kompt heraus gar erschrocken, und sihet sich umb, als wenn jhn einer jagen wolte, krawet die Haer (!), unnd wann er ein wenig fort gehet, sihet er sich als gar erschrocken umb." Er legt sich nieder zu schlafen, da erscheinen ihm im Traum die von ihm Ermordeten, in der Stellung, wie sie Nero umgebracht hat. Er schrickt heftig auf, „zittert und bebet", fällt jedoch sofort wieder in die Betäubung zurück, um von neuen Erscheinungen aufs neue geschreckt

[a]) Holland, S. 440/2.

zu werden. Er flieht in den Wald, doch hier wiederholen sich dieselben Szenen. Er „erschrecket, raufft das Haar, laufft geschwinde auff und nieder, windet und krümmet sich, reißet das Wambs auff, und brüllet grewlich wie ein Ochs .... fellet zu der Erden, kratzet mit Henden und Füßen von sich, Stehet wider auff, und leufft herumb, als wenn er gar von Sinnen were." Schließlich wird er von den Teufeln weggeholt. Von Naturalismus kann man bei solchen Szenen nicht mehr reden; hier handelt es sich nur noch darum, Grauen auf Grauen zu häufen und den Zuschauer gehörig schütteln zu machen, und es ist kein Zweifel, daß den Zuschauer eine Gänsehaut überlief und ihm der Atem stockte, wenn er solche Vorgänge dargestellt sah.

Wir haben hier die echteste Kunst (oder besser Unkunst) der E.K. vor uns; besser und getreuer, als wir das Bild aus der Sammlung von 1620 gewinnen können. Der „Titus Andronicus" kommt dieser Schauerdramatik am nächsten, doch arbeitet er, wie wir sahen, vorwiegend mit lähmenden Affekten. Das bedeutet ganz gewiß eine höhere Stufe des Geschmacks. Erregender Affekt ist die Verzweiflung in dieser Sammlung nur als direkte Folge plötzlichen Schreckens (Fortunatus, S. 83 u. 97, vgl. oben S. 146). Die gewöhnliche Begleiterscheinung ist hier, wie bei H.J., das Aufreißen der Kleider. Im übrigen wiegt die lähmende Verzweiflung vor. Der verlorene Sohn rast nicht wie ein Toller auf der Bühne herum, sondern fällt nieder zur Erde und bleibt in großen Kümmernissen liegen (S. 67 u. 69), seufzt und weint bitterlich (S. 70). In gleicher Weise äußert sich die Verzweiflung bei der geschändeten und verstümmelten Andronica; sie „bleibet alleine seuffzen und siehet kläglich gegen Himmel" (Creizenach, S. 32).

§ 26. Das Zusammenspiel.

Es bleibt noch der Gesamteindruck der Szene zu betrachten übrig. Von den äußeren Bühnenverhältnissen, von dem Fehlen eines Vorhanges hängt es ab, daß zu Beginn der Szene die Personen auftreten und zum Schluß wieder die Bühne verlassen, die Szene also niemals mit einem Gruppenbilde abschließt. Von welchem

Einfluß dies auf die innere Technik der Dramen ist, das zu unterscheiden ist nicht unsere Aufgabe. Der Akt- und Szenenschluß ist durch musikalische Einlagen bezeichnet, wenn nicht Singspiele und ganze Pickelheringsposſen eingeschoben sind. Schon auf dem altenglischen Theater war das üblich, und in den späteren deutschen Stücken sind darauf bezügliche Anweisungen häufig; im Danziger Drama „Tiberius und Anabella" schließt jeder Akt mit der Anweisung „wird musicirt" ab. Auch in der Sammlung von 1620 fehlen diese musikalischen Aktschlüsse nicht; sie scheinen jedoch nicht regelmäßig zu sein, sondern nur da, wo sie der Situation angemessen sind. So ist das Blasen der Trompeten vorgeschrieben beim Auszug des verlorenen Sohnes (S. 52), desgleichen beim Abzug des Königs von England (S. 205). Bei H.J. gibt es in Wirklichkeit keine Abschlüsse; dieselben stehen nur auf dem Papier, während bei der Darstellung der eine Akt in den andern übergeht, ohne daß die Personen die Bühne verlassen. In „Buhler und Buhlerin" tritt in der letzten Szene des dritten Aktes der Ehemann auf und pocht an die Tür seines Hauses; die erste Szene des vierten Aktes schließt unmittelbar damit an, daß Dina ihm öffnet und ihn einläßt. In der Komödie „vom Wirte und den Wandergesellen" erscheint in der Schlußszene des ersten Aktes der Wirt, auf seine Gäste wartend, die dann in der ersten Szene des zweiten Aktes zu ihm treten. Im „Edelmann" tritt in der letzten Szene des dritten Aktes der Abt auf, in der ersten des vierten Aktes kommt der Edelmann mit seinem Diener zu ihm. Im „Vincentius Ladislaus" sieht am Schluß des vierten Aktes der Marschall den Vincentius herbeikommen: „Aber dort kömpt er gleich her, Ich mus zu meinem Herrn gehen (gehet abe)." Mit dem unmittelbar folgenden Auftreten des Angekündigten beginnt der fünfte Akt. Das Leerbleiben der Szene ist also bei H.J. nicht an die Aktschlüsse gebunden; durchgeführt ist es nur im „ungeratenen Sohn", und hier tritt auch die Zwischenaktsmusik der E.K. wieder ein: der erste, zweite, dritte und fünfte Akt schließt mit der Anweisung „Musica", im vierten fehlt sie wohl nur durch Zufall.

Prächtige Aufzüge mit glänzenden Kostümen mußten auf die schaulustige Menge natürlich stets eine große Wirkung ausüben, und wir können annehmen, daß sie von den E.K. sehr viel angewendet werden, auch wenn uns die erhaltenen Texte wenig Material dazu geben. Demgemäß können wir uns den Aufzug der

römischen Fürsten zur Vornahme der Kaiserkrönung, womit der Titus Andronicus anhebt, mit großem Gepränge inszeniert vorstellen; ebenso muß das Erscheinen des alten Herzogs Severus im „Ungeratenen Sohn" mit Würde und Feierlichkeit vor sich gehen. Der Aufzug des Vincentius Ladislaus mit seinem Dienertroß vor dem Herzog Sylvester wirkt parodistisch, findet jedoch in dem Aufzuge des Herzogs und des herzoglichen Frauenzimmers sein ernstes Gegenstück.

Kampfszenen werden teils durch Trompetenblasen und Lärmen hinter der Bühne angedeutet. Die Kämpfe zwischen Titus Andronicus und dem Kaiser werden nicht sichtbar vorgeführt. Die Anweisung zu Beginn des siebentes Aktes lautet: „Jetzt werden die Heertrommel geschlagen, und die Trompeten blasen auf . . . Kömpt heraus Vespasianus." Über die Kämpfe selbst berichtet dieselbe Anweisung als papierne Ergänzung des gesprochenen Wortes: „und ist die Zeit, daß Vespasianus sein Kriegesheer, welches er geworben kegen Rome bringet, hat grawsam gewütet, alle Städte, so den Römern zugehöret, rund umb gekehret" [a]). Hinter der Szene findet auch im Drama vom „Königssohn von England" die erste Schlacht der beiden Könige statt. Der König von England befiehlt: „Nun blaset auf, ihr Trommeter, und macht uns einen Löwenmuth (Gehen hinein — Wird Lärm geblasen, scharmutzieren. Hernach kömt der König von Engelland und sein Sohn heraus). König: O weh, herzlieber Sohn, wer hätte gedacht, daß der gering Schotte so grausam und mächtig streiten solte!" [b]) Die zweite Schlacht dagegen geschieht auf der Bühne vor den Augen des Publikums. Die Anweisung sagt: „Alsbald wird an zweien Orten geblasen, und kommen immer zween und zween heraus, die da fechten mit Schild und kurzen Schwertern, worvon dann einer liegend bleibet. Nach diesem allen kömt der König von Engelland mit bloßen Gewehr heraus; auf der ander Seiten der König Schottland und ein jegliches Volk bei sich" [c]). Diese Auflösung der Schlacht in verschiedene Einzelkämpfe ist als ein Notbehelf anzusehen, zu dem die E.K. ihre Zuflucht nahmen,

---

[a]) Creizenach, S. 43. Derartige Anweisungen, die nur als „papierne Ergänzung der Darstellung" zu verstehen sind, finden sich öfter in der Dramatik des 16. Jhs. Sie sind ebenso zu beurteilen, wie die „gesprochene Dekoration" des Schuldramas (Exp. Schmidt, a. a. O. S. 149). Das schönste Beispiel einer solchen Anweisung findet sich in Rufs „Adam und Eva" in der Anmerkung: „Hie beschlaft Adam sin wib, die gebirt ein sun und eine tochter."

[b]) Tittmann, S. 200.

[c]) ibid. S. 230.

da ihnen das erforderliche Menschenmaterial für Massenkämpfe fehlte. Mit um so größerer Sorgfalt wurden dagegen die Einzelkämpfe inszeniert. Auf unseren Bühnen wirken derartige Fechtszenen stets bis zu einem gewissen Grade komisch; anders bei den E.K. Hier sind die Darsteller durchweg körperlich gewandte, im Springen, Tanzen, Fechten und ähnlichen Künsten ausgebildete Leute, denen es nicht bloß darauf ankommt, darzustellen, wie im Zweikampfe der eine den anderen überwindet, sondern die vor allem ihre Fechtkunst vom Publikum wollen bewundern lassen. Auch der auf die Spitze getriebene Naturalismus der E.K. zeigt sich in solchen Zweikampfszenen; es war ein unbedingtes Erfordernis, daß wirklich Blut fließen mußte. Bei dem Kampfe der beiden jüngeren königlichen Brüder in „Jemand und Niemand" heißt es: „Sie kommen wieder, sein voll Bluts — laufen wieder zusammen, sein beide verwundet, wollen niederfallen, erschießen (!) sich beide mit den Schwertern" [a]). Ebenso mußte bei Mord und Selbstmord Blut fließen. Wie solche Szenen dargestellt werden, sagt die Stelle im Liebeskampf in der Tragiecomoedie III, 3, wo der Schiffskapitän sich aus Verzweiflung den Kopf einrennt: „Fellt in Verzweifflung, leufft mit dem Kopff an die Wand daß das Blut unter dem Hut herfür tringet, welches mit einer Blase gar wol gemacht werden kan" [b]). Wie beliebt dieser grausige Effekt war, zeigt sein häufiges Vorkommen bei Jakob Ayrer. Gräßlich wird auch die Ermordung der beiden Söhne der Kaiserin im „Titus Andronicus" vorgeführt. Titus hat ein Tuch umgebunden und hält ein Schermesser in der Hand; ein Diener hält ein Gefäß. „Der elteste Bruder wird erstlich herüber gehalten, er wil reden, aber sie halten jhm das Maul zu. Titus schneidet jhm in die Gurgel, das Blut wird auffgefangen, legen ihn, da das Blut außgerennet, todt an die Erden." Dasselbe wiederholt sich mit dem anderen Bruder [c]). Diese entsetzliche Szene wird durch Neros Mordtaten im „ungeratenen Sohn" bei H.J. noch an Scheußlichkeit übertroffen [d]). Hinrichtungsszenen fallen ebenfalls unter diesen Gesichtspunkt. Die Hinrichtung Hamans wird mit der größtmöglichen Naturtreue vorgeführt. „Haman steiget die Trepp auf, Hans stürzet

[a]) Tittmann, S. 162.
[b]) Creizenach, S. 221.
[c]) ibid. S. 48.
[d]) Holland, S. 368—71. Ich erspare es mir, diese widerwärtigen Szenen im Wortlaut wiederzugeben.

ihn herunter, schneidet hernach ab, trägt ihn hinein“ [a]). In gleicher Weise geht die Hinrichtung des Fleischhauers bei H. J. vor sich [b]). Wie derartige Szenen dargestellt wurden, ohne daß die Schauspieler dabei zu Schaden kamen, ist nirgends deutlich gesagt; wir können vielleicht annehmen, daß der Strick unter den Achselhöhlen befestigt wurde und um den Hals nur eine lose Schlinge gelegt war. Bei der Steinigung der beiden Alten in der „Susanna“ wurden Papierbälle, die wie Steine bemalt waren, verwendet, und aus den unter den Kleidern verborgenen Blasen rann das Blut zur Erde. Dem Titus Andronicus ist die eine Hand, seiner Tochter Andronica beide Hände abgehauen. Die Stummel konnten durch blutbefleckte Faufthandschuhe angedeutet werden.

Über den allgemeinen Habitus der Darsteller ist wenig mehr zu sagen. Die Bauern und Personen niedrigen Standes gehen plump und ungeschlacht daher; hochstehende Personen befleißigen sich eines wohlgebildeten, „alamodischen“ — das Wort erscheint erst im Liebeskampf — Auftretens. Durch „Vincentius Ladislaus“ wird diese Art des Benehmens parodiert. In der berühmten Belehrung, die Hamlet den Schauspielern gibt, hält er ihnen ihre Fehler vor, aus denen wir am besten die Art und Weise der Komödianten erkennen können; denn Shakespeare hat hier gerade die Truppen im Auge, die um 1600 aus Deutschland nach England zurückkamen und allerlei Untugenden mitbrachten (Hamlet III, 2). Im deutschen Hamlet lautet die Stelle:

> Doch ist es besser, wenn alles accurat ist . . . . auch könnt ihr wohl etlichen davon sagen, wenn sie eine königliche oder fürstliche Person agiren, daß sie doch nicht so sehr gucken, wenn sie ein Compliment gegen eine Dame machen, auch nicht so viel spanische Pfauentritte und solche Fechtermienen, denn ein Potentat lacht darüber, sein naturell ist das beste: der einen König agiret, muß sich einbilden, daß er in dem Spiel ein König sey, und ein Bauer auch wie ein Bauer [c]).

Die gewöhnliche Form der Ehrfurchtsbezeigung ist das „baiser les mains“, der Handkuß, der unter einer tiefen Verbeugung auf die eigene Hand gedrückt wird [d]).

---

[a]) Tittmann, S. 40.

[b]) Holland, S. 795.

[c]) Creizenach, S. 163.

[d]) Das Wort ist durch volksetymologische Umbildung zu den wunderlichsten Formen entstellt: Base les manes, Basis manus, Basiles manus, Baselmaus, Paselmenigs usw.

Szenen der Feierlichkeit sind natürlich mit dem nötigen Beiwerk ausgestattet, so die Schwurszene im „Titus Andronicus“ (Creizenach S. 36) und die Geisterbeschwörung des Runcifax-Barrabas im „Königssohn von England“. Hier heißt es: „Er macht mit dem Stecken einen Circul umb sich, schlägt das Buch auf, macht viel Kreuze hin und her . . . . macht einen Haufen Experfex“ [a]). Das parodistische Gegenstück hierzu ist die Vorspiegelung einer Teufelsbeschwörung in dem Pickelheringsspiel vom „wundertätigen Stein“ (Tittmann S. 239).

Mit großer Sorgfalt wurden endlich Traum- und Geistererscheinungen inszeniert. Kettenklirrend erscheinen die Geister im „Fortunat“ (S. 79); unter den Klängen der Musik tanzen im „Königssohn von England“ die Erscheinungen des Prinzen und der Prinzessin über die Bühne, sobald der König in den Zauberspiegel sieht. Mit allen der Bühnenkunst zu Gebote stehenden Mitteln ist der Eindruck des Grauens hervorgerufen im „ungeratenen Sohn“. Zuerst erheben sich bei dem wilden Zechgelage die Häupter der drei Ermordeten aus den Schüsseln; dann erscheinen die Opfer von Neros Wut ihm im Traume, und zwar so, wie er sie ermordet hat; schließlich peinigen sie ihn im wachen Zustande und rufen wehe über ihn. Diese Erscheinungen wurden von den späteren Dramatikern mit Vorliebe nachgeahmt. In dem lateinischen Jesuitendrama „Zeno infelix“ von Josephus Simon, das aus dem Collegium Anglorum in Rom hervorgegangen ist, und dessen Verwandtschaft mit der englischen Bühne evident ist [b]), erscheinen zu Beginn des Stückes die Traumbilder derer, die in der Tragödie ermordet werden, dem Zeno: „Conversa scena omnia nigrescunt. Visuntur hic eorum sepulchra qui in präsenti tragoedia interficiuntur adjectis eorum insignibus et mortis instrumentis.“ Im Wahnsinn der Todesstunde des Zeno wiederholt sich die Erscheinung: „Hic mutatur scena. Visuntur novem sepulchra cum suis quaeque demortuis. Super sepulchra cernuntur insignia mortuorum suis labaris.“ Die Szene erscheint als eine direkte Nachbildung der Geistererscheinung bei H. J. Sie gehört zu den gebräuchlichsten Effekten der E.K. Auch Gryphius hat in seiner „Katharina“ und im „Karl Stuart“ davon Gebrauch gemacht.

[a]) Tittmann, S. 210.

[b]) Zeidler, Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie (Hamburg u. Leipzig 1891 [Litzmanns Forschungen IV]).

Noch einige Worte sind zu sagen über die Darstellung der Singspiele[a]). Wie aus Rinuccinis Dafne sich die Oper entwickelte, so sind die englischen Singspiele der Ursprung der Operette. Entstanden sind die Singspiele aus den englischen Jiggs, Tanzliedern im $^{6}/_{8}$- oder $^{12}/_{8}$-Takt. Es sind Bänkelsängerlieder meist recht obszönen Inhalts, die ursprünglich von einem, später von mehreren vorgetragen wurden. Sie gipfeln in einer Schlußpointe, an die sich ein Tanz der Vortragenden anschließt. Wir können somit die Singspiele in Parallele zu den ältesten deutschen Fastnachtsspielen setzen und müssen hiernach auch ihre Darstellung beurteilen, daß es sich nämlich weniger um eine regelrechte Darstellung, sondern nur um einen mimisch belebten Vortrag mit verteilten Rollen und kostümierten Sängern handelt. Hönig hat in seiner Rezension von Boltes Untersuchung über die englischen Singspiele bemerkt, daß das Lied vom hölzernen Hans, das der Bauer Kuhboff in Ayrers Fastnachtsspiel „Hoflebens kurzer Begriff" vorträgt, nur auf mehrere Personen verteilt zu werden braucht, um ein vollständiges Singspiel abzugeben. Ayrer führte die Gattung zuerst in Deutschland ein. Bei ihm ist überall Eine Strophenform durch das ganze Spiel festgehalten; die Singspiele in der Sammlung von 1620 und im Liebeskampf zeigen eine fortgeschrittenere Stufe insofern, als die Melodien und Strophenformen wechseln. Die erhaltenen Texte sind jedoch unglaublich nachlässig und teilweise bis zur Unverständlichkeit entstellt. Die beliebteste Strophenform ist der „englische Roland", den auch Ayrer vielfach verwendete. Daraus, daß diese Singspiele ursprünglich nicht für dramatische Darstellung, sondern für mimischen Vortrag bestimmt waren, erklärt sich ihr sprunghafter, balladenartiger Charakter, der jedes dramatische Element vermissen läßt. So führen uns die Singspiele auf die allererste Entstehungsstufe des volkstümlichen Dramas zurück. Mit der Zeit mußten natürlich auch diese Spiele dramatischen und vor allem theatralischen Charakter annehmen. Diese Übergangsperiode zur eigentlichen Operette ist charakterisiert durch das Singspiel von „Harlequins Hochzeit", das von Christian Reuter bearbeitet wurde, und das noch Goethe über die Bühne gehen sah.

[a]) Bolte, Die Singspiele der Englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien (Hamburg u. Leipzig 1893 [Litzmanns Forschungen VII]). Dazu Rez. von Hönig im Anzeiger für deutsches Altertum 22, S. 296 ff.

Zweiter Teil.

Jakob Ayrer.

A. Allgemeines.

§ 27. Chronologie der Dramen Ayrers.

An Ayrers Dramen zeigt sich die Verschmelzung der alten überkommenen Tradition des Meistersängerdramas mit der neuen Kunstübung der E.K. Auf dieser Basis hätte sich ein nationales deutsches Drama entwickeln können, wenn ein Mann von der Begabung und dem sicheren künstlerischen Takte des Hans Sachs an die Aufgabe herangetreten wäre; bei dem minimalen Talente des Nürnberger Gerichtsprokurators Ayrer mußte dieses Unterfangen vollständig mißlingen. War es ihm also nicht möglich, der alten absterbenden Tradition neues Leben einzuhauchen, so sind seine Dramen doch interessant als Beweis für die große Bewegung, die das Auftreten der E.K. in Deutschland hervorrief. Schwierig ist es, zu Ayrers Dramen als bühnengeschichtlichen Dokumenten Stellung zu nehmen, deshalb, weil uns jede direkte oder auch nur andeutende Nachricht über ihre Aufführung fehlt. Auch die letzten erschöpfenden Nachforschungen Hampes über Nürnberger Theaterverhältnisse haben nichts zutage gefördert. Das ist indessen durchaus kein Beweis gegen die Aufführung Ayrerscher Dramen. Auch über Hans Sachs-Aufführungen geben uns die Archive nur äußerst dürftige Auskunft, während wir aus seinem eigenen, gewiß auf Wahrheit beruhenden

Berichte wissen, daß seine Dramen sehr häufig aufgeführt wurden; anderseits wäre es auch undenkbar, daß Ayrer im Zeitraum von 15 Jahren etwa 140 Stücke — von denen glücklicherweise nur die Hälfte erhalten ist — zusammengereimt haben sollte, wenn er niemals Gelegenheit gehabt hätte, sie auch wirklich dargestellt zu sehen. Denn daß er im Hinblick auf die Aufführung schrieb, beweisen erstens die peinlich genauen Bühnenanweisungen seiner Stücke selbst, dann aber auch die Vorrede der Herausgeber des Opus theatricum, des ersten und einzigen Bandes seiner Dramen, der fünf Jahre nach Ayrers Tode im Druck erschien. Hier ist ausdrücklich gesagt, daß die Stücke so eingerichtet sind, „daß mans alles persönlich Agirn und Spilen kan[a]). Daß die Bühnenanweisungen von Ayrer selbst herrühren, geht daraus hervor, daß sie in der erheblich älteren, vielleicht vom Verfasser selbst herrührenden Dresdner Handschrift, die einen Teil der Ayrerschen Dramen enthält, mit dem Opus theatricum wörtlich übereinstimmen[b]). Auch die Prologe und Epiloge der Dramen sind stets ad spectatores, nie ad lectorem gerichtet. Der Beginn des ersten Römerdramas scheint sich direkt auf die vom Rate erwirkte Spielerlaubnis für den ganzen römischen Zyklus zu beziehen. Die Verse lauten:

Mit euch allen sey Gottes Gnad!
Dieweil man uns erlaubet hat,
Euch etliche Spil zu Agirn,
So wöll wir euch jetzt recetirn usw.[c]).

Wir können also als sicher annehmen, daß Ayrers Dramen in der uns vorliegenden Gestalt auch wirklich aufgeführt wurden[d]).

---

[a]) Ausg. von Keller im Lit. Ver. 76—80, S. 6.

[b]) Vgl. den Anhang 2.

[c]) Keller S. 17.

[d]) Daß Ayrers Stücke auch außerhalb Nürnbergs aufgeführt worden sind, dürfen wir aus zwei Nachdrucken von zwei Dramen und zwei Fastnachtsspielen vermuten. Der erste Druck (o. O. u. J.) enthält die Dramen „von einem alten Buhler" und „von zwei fürstlichen Räten". Er ist betitelt: „Die Buhlerische Gesellschaft. Das ist: Zwey annehmliche erfreuende Comödien, die erste, von einem alten Buhler, dem es auf seiner Freyerey seltzam ergangen ist; und die andere von zwey verbuhlten Räthen, so listiger Weise mit zweyen Mägden sind betrogen worden. Im jetzigen Jahr verneuert, mit anweisenden Figuren." Der Titel des zweiten Druckes lautet: „Die verfehlte Buhlschafft, das ist: Zwey lustige Spiel, da in dem ersten dargethan wird, wie der Teuffel einer Buhlerin ihre Ehr vor ihren Buhlern hütet, biß ihr Ehemann wiederkommt. Und in der andern, wie drey vermeinte Buhler, bey einer ehrlichen Beckin, übel an-

In seiner Schrift „Zur Kritik Jakob Ayrers" hat Robertson eine Chronologie aufgestellt, die geeignet ist, große Verwirrung hervorzurufen[a]). Die obengenannte Dresdner Handschrift enthält zehn Dramen, vier Fastnachtsspiele und zehn Singspiele aus den Jahren 1595—98; jedem Drama ist das Anfangsdatum der Abfassung beigegeben. Diese Zeit faßt Robertson als die erste Periode, in der Ayrer noch ganz unter dem Einflusse des Hans Sachs steht, und läßt 1598 mit dem Einfluß der E.K. (Sackevilles Gastspiel in Nürnberg) die zweite beginnen. Als Kriterien für die Zugehörigkeit zur zweiten Periode gelten ihm

1. Fortschritte der dramatischen Form,
2. Benutzung englischer Vorbilder,
3. Einführung der komischen Figur der E.K.,
4. Allmähliche Abschaffung des Prologs und Epilogs,
5. Eingeschobene Lieder.

Die Dramen, welche diese Charakteristica nicht haben, weist er der ersten Periode zu. Nun haben aber das zweite bis vierte Römerdrama, die den Jahren 1596 und 1598 angehören (nach der Angabe der Handschrift), den vollständig ausgebildeten Typus des englischen Narren. Robertson hilft sich aus dieser Schwierigkeit dadurch, daß er diese Figur als Einschiebsel einer späteren Bearbeitung erklärt[b]). Verrät diese Annahme an sich schon große Willkürlichkeit, so ist sie aus äußern wie aus innern Gründen überhaupt unmöglich. Erstens ist es unwahrscheinlich, daß die Handschrift das Datum der ersten Fassung, nicht das der Umarbeitung tragen soll. Sodann aber macht kaum ein Stück der spätesten Zeit den Eindruck einer derartig aus einem Gusse geschaffenen Arbeit wie gerade diese Dramen. Jahn Posset ist namentlich im zweiten Römerdrama so fest mit der Handlung vernietet, daß es unmöglich ist, seinen Charakter als eine spätere Zutat zu erklären. Ayrer war nicht der Mann dazu, derartige Bearbeitungen so geschickt zu machen, daß die Fäden der Verknüpfung nicht mehr zu sehen wären. Wir müssen also den

gefahren, und schlecht, von ihren eigenen Weibern, darüber seyn tractieret worden. Männiglich zur Warnung vorgestellt." Der Druck ist ohne Ort und Jahr, wie der erste. Beide scheinen von demselben Unternehmer herzurühren. Der Verfasser ist auf beiden nicht genannt.

a) Robertson, Zur Kritik Jakob Ayrers. Diss. Leipzig 1892.

b) Robertson folgt hierin der Annahme Tiecks im „Deutschen Theater" I, S. XX (Robertson, S. 42).

englischen Einfluß viel früher ansetzen. Das erste Auftreten von Englischen Komödianten in Nürnberg[a]) ist das Gastspiel der Browneschen Truppe vom 20.—28. August 1593, in demselben Jahre, in dem Ayrer von Bamberg nach seiner Vaterstadt Nürnberg zurückkehrte. Diese Truppe spielte mit wenig Erfolg in englischer Sprache. Es ist nicht zu entscheiden, ob Ayrer sie schon gesehen hat. Im folgenden Jahre erscheint, von Brüssel kommend, eine Truppe, als deren Prinzipal Peter de Prun genannt wird. Der Name kommt sonst nicht wieder in der Geschichte der E.K. vor. Herz hat ihn, ebenso wie Robertson, ganz übersehen. Seine Truppe ist wahrscheinlich ein Ableger des Browneschen Ensembles. Er spielt in Nürnberg vom 22. April an etwa 14 Tage. Jedenfalls ist er der erste englische Komödiant, den Ayrer zu sehen Gelegenheit hatte. In vollem Maße beginnt jedoch der Einfluß der E.K. mit Sackevilles Auftreten im Jahre 1596. Am 26. April erhält Sackeville die Spielerlaubnis und spielt bis zum 23. Mai, also gerade vier Wochen; am Tage darauf, am 24. Mai, beginnt Ayrer sein zweites Römerdrama mit der dem Sackevilleschen Johan Bouset nachgebildeten Rolle des „Jahn Posset, des engelländischen Narren". Ein Auftreten der hessischen Truppe im Juli desselben und ein zweiter Besuch Sackevilles im Mai des folgenden Jahres erhielt die Praxis der E.K. in frischem Gedenken.

Hiermit ist das zweite und dritte Kriterium der Robertsonschen Chronologie hinfällig geworden. Das Fehlen des Jahn Posset bildet kein Kennzeichen für die frühere Entstehung eines Dramas. Tritt doch auch in sehr vielen Dramen der E.K. der Pickelhering nur in selbständigen Zwischenspielen auf; diese Stelle konnten bei Ayrer Fastnachtsspiele und Singspiele vertreten. Auch die anderen Kriterien sind nicht ohne weiteres stichhaltig. Dramatische Unbeholfenheiten finden sich in den späteren Dramen ebenso wie in denen, die Robertson für die erste Periode in Anspruch nimmt. Die Zersplitterung, wie sie z. B. die Dramen des Wolfdietrich-Zyklus aufweisen, ist nicht auf frühere Entstehung, sondern auf die Art der von Ayrer benutzten Quelle zurückzuführen. Es ist ein Unterschied, ob Boccaccio oder Bandello mit ihren kurzen Novellen oder ein umfangreicher, von Episoden überwucherter Ritterroman als Quelle gedient haben.

---

[a]) Die Nachweise über die E.K. in Nürnberg bei Trautmann im Archiv für Literaturgeschichte 14, S. 117, und bei Hampe, Nürnberger Theaterverhältnisse II.

Das vierte Kriterium Robertsons hält noch am ehesten Stand, es bietet indessen ebenfalls keine Sicherheit. In der „schönen Sidea" z. B. fehlt der Prolog, bei „Edwart III." dagegen, einem Drama, das ungefähr gleichzeitig mit der „Sidea" entstanden sein muß, ist er vorhanden. Daß die E.K. den Prolog und Epilog wohl anzuwenden wußten, beweisen Shakespeare und Heinrich Julius. Ayrer läßt bisweilen den Prolog, ohne daß der Prologsprecher erst abtritt, unmittelbar in die Handlung übergehen; eine Erscheinung, die wir schon bei Hans Sachs fanden. Im „getreuen Ramus" ist der Prolog in ein Gespräch dreier Teufel aufgelöst; in der „schönen Phänicia" tritt an seine Stelle eine Szene zwischen Venus und Cupido. Wollte man den „getreuen Ramus" wegen dieses Prologs einer späteren Periode zuweisen, so kann man ihn wegen der auffallend unbeholfenen Technik mit demselben Recht in die früheste Zeit von Ayrers Tätigkeit setzen. Endlich darf es nicht als Unterscheidungsmerkmal gelten, ob die Wahl der eingelegten Lieder den Darstellern überlassen bleibt, oder ob diese Lieder von Ayrer selbst hinzugedichtet sind. In dem Drama „Mahomet II.", ebenso im „Theseus"-Drama kommen beide Fälle nebeneinander vor.

Wir sehen also, daß die ganze Chronologie Robertsons auf Sand gebaut ist. In der Tat können wir von den Dramen, deren Entstehung nicht durch das Zeugnis der Dresdner Handschrift feststeht, nur ganz wenige chronologisch bestimmen. Es sind dies die acht Dramen, die oben S. 40 namhaft gemacht sind, die wir wegen ihrer englischen Quelle auf das Auftreten einer Truppe englischer Komödianten zurückführten. Von der Sackevilleschen Truppe 1596 und 1597 kann die Anregung nicht ausgegangen sein, da sonst sicher eins oder das andere dieser acht Dramen in die Dresdner Handschrift Aufnahme gefunden haben würde. Von Sackeville übernahm Ayrer außer den Anregungen der äußeren Technik nur die Figur des Johann Bouset (Jahn Posset). Die erneute stoffliche Anregung muß also nach Abschluß der genannten Handschrift, mithin nach 1598 fallen, und hierfür kommt nur die Brownesche Truppe in Betracht, die 1602 wiederholt in Nürnberg spielte. Zwischen 1602 und 1605, dem Todesjahre des Dichters, müssen also diese Stücke entstanden sein. Den Terminus ad quem können wir für das Drama „von Heinrich II. und der Gründung Bambergs" feststellen. Es ist dies, wie schon Robertson bemerkt, das erste der Ayrerschen Dramen. Nun ist zwar der Umstand, daß es „durch seine Unbeholfenheit und

Unreife allein für sich dasteht," kein Beweis: die Zyklen von „Wolfdietrich" und von „Valentin und Ursus" sind ebenso reich an Ungeschicklichkeiten und inneren Widersprüchen; viel mehr Beweiskraft haben die Worte des Epilogs:

Wenn aber Gott gibt weiter Gnad
Und euch die gschicht gefallen hat,
So machen wir andermal mehr[a]).

Eine derartige Ankündigung weiterer Werke findet sich nur noch am Schlusse des ersten von Ayrer verfaßten Singspiels, mit dem er die Gattung in Deutschland einführte, nämlich des Spiels „von den drei bösen Weibern":

Ihr Herren, nembt also vor gut!
Das ist das erste Spil,
Das man bey uns hie singen thut.
Und so es euch gefiel,
Wolt wirs auffs künfftig bessern gern,
Mit Fleiß sein drauff bedacht,
Daß ihr uns willig zu solt hörn.
Damit zu guter Nacht![b])

Durch diese Ankündigung weiterer Stücke am Schlusse ist sowohl das Drama wie das Singspiel als das erste in der Reihe gekennzeichnet. Die Entstehung dieses ersten Dramas setzen wir aus innern Gründen in die Zeit von Ayrers Bamberger Aufenthalt, also spätestens in den Anfang des Jahres 1593, in dem Ayrer nach Nürnberg übersiedelte. Dreimal läßt Ayrer in diesem Drama einen Panegyricus auf Bamberg und das fruchtbare Maintal ertönen; wäre er bei der Abfassung schon in Nürnberg gewesen, so hätte er sich schwerlich die Gelegenheit entgehen lassen, seine Muse das Pegnitztal hinaufwandern zu lassen und seiner Vaterstadt Nürnberg ein Loblied zu singen, wie er ja das später in der Bearbeitung von Nicodemus Frischlins „Julius Redivivus" in so reichem Maße tat. Ein zweiter Grund, das Drama in die Bamberger Zeit des Dichters zu verlegen, ist die auffallende Duldsamkeit, mit der er, der Protestant, darin die katholische Geistlichkeit behandelt. Gelegenheit zur Satire gegen die Sittenlosigkeit, Herrsch- und Gewinnsucht des Klerus hätte gerade das Bamberger Drama in reichem Maße geboten, und die späteren Fastnachtsspiele des Verfassers, „der verlarvte Franciscus", „die un-

[a]) Keller, S. 732.
[b]) ibid. S. 3061.

wahrhafte Beichte" u. a., ebenso das Drama vom „verlorenen Sohn", enthalten eine scharfe konfessionelle Polemik. Im katholischen Bamberg mußte er eben Rücksichten nehmen, die er im protestantischen Nürnberg nicht nötig hatte.

B. Die Bühne.

§ 28. Die Hans Sachs-Bühne im Bamberger Drama.

Nach der chronologischen Untersuchung ist das Bamberger Drama das einzige, das mit absoluter Sicherheit vor den Beginn des englischen Einflusses zu setzen ist. Es ist das jedoch genügend, um daran zu ersehen, wie weit wir den E.K. einen bestimmenden Einfluß auf Jakob Ayrer zuschreiben dürfen. Vor dem Einsetzen dieses Einflusses konnte Ayrer nur aus der Tradition schöpfen, die ihm als Nürnberger von Jugend auf vertraut war, nämlich aus der meistersängerischen Tradition des Hans Sachs[a]). Sein Bamberger Drama setzt denn auch durchaus die Hans Sachs-Bühne voraus. Das Bühnenfeld ist neutral, die ganze Dekoration besteht aus dem Thronsessel, auf dem der Kaiser oder König Platz nimmt, — es ist das bei Ayrer typisch: der König „setzt sich" stets, außer wenn er auf dem Schlachtfelde erscheint — und aus einigen Stühlen, auf denen z. B. in der Szene der Kaiserwahl im fünften Akte die Kurfürsten Platz nehmen, und die, wenn sie nicht mehr gebraucht werden oder störend wirken können, leicht zu entfernen sind. Auf diesem einfachen Bühnenfelde spielt sich die ganze Seeschlange von Szenen ab. Die handelnden Personen treten auf, sagen ihr Sprüchlein her und gehen wieder ab, um andern Personen Platz zu machen. Wir ersparen es uns, das ganze dramatische Ungeheuer zu analysieren, und heben nur zwei Stellen heraus, aus denen sich die Technik deutlich ergibt. Am Schluß des zweiten Aktes soll die Überlistung des Grafen Albrecht durch den treulosen Bischof Hatto dargestellt werden. Albrecht ist auf der Altenburg vom Kaiserlichen Heere belagert, der Kaiser wird ungeduldig, und Bischof Hatto erbietet sich,

[a]) Über Ayrers Abhängigkeit von Hans Sachs und seine Bearbeitungen Hans Sachsscher Stoffe vgl. Robertson, a. a. O. I. Teil.

den Grafen mit Liſt ins kaiſerliche Lager zu führen. Er begibt ſich als Unterhändler auf die Burg und veranlaßt den Grafen, zur perſönlichen Verhandlung zum Kaiſer zu gehen, indem er ihm ſchwört, daß er ihn ſicher wieder in die Burg zurückbringen wolle. Albrecht und der Biſchof brechen auf; unterwegs aber fällt es dem Biſchof ein, man möchte doch erſt das Mittagsmahl einnehmen. Sie kehren alſo in die Burg zurück, wie Hatto dem Grafen geſchworen hatte. Als dann Albrecht wirklich hinab in das kaiſerliche Lager kommt, wird er gefangen und hingerichtet. Dieſe Situation ſtellt nun Ayrer folgendermaßen dar:

(Der Biſchof tritt beim Grafen ein und überredet ihn, ſich mit ihm ins kaiſerliche Lager zu begeben.) „Sie gehen mit einander auß und kommen ſtracks wider, gehn ein weil hin und wider. Der Biſchof befindt ſich, ſteht ſtill und ſagt:

. . . . Derhalben wär der Rathe mein,
Eur lieb ließ ihrs nit bſchwerlich ſein,
In dero Schloß wider zu kern,
Und vor die Malzeit zu verzehrn."

(Die nächſte Szene ſpielt im Lager.) „Der Keiſer geht ein mit ſeinen Räthen, ſetzt ſich . . . . der Biſchof Hatto und Graf Albrecht gehen ein mit Trabanten" [a]).

Aus dieſer Anordnung der Szenen iſt deutlich zu erſehen, daß dem Dichter die neutrale Hans Sachs-Bühne vorſchwebte, und daß hier keine Teilung des Aktionsfeldes vorliegt. Aber noch ein anderes Prinzip übernahm Ayrer von ſeinem Vorbilde, nämlich das der gelegentlichen Standorte. Wir fanden bei Hans Sachs dieſe Technik überall da, wo er mit der einfachen neutralen Bühne nicht auskommt. Ebenſo bei Ayrer. Im Bamberger Drama erſcheint ſie im letzten Akt in der Szene, die den Eintritt der Kaiſerin Kunigunde ins Kloſter darſtellt. Die Bühnenanweiſung lautet:

Der Thurner bläſt, kommen etliche Jungen mit Kirchenfahnen, alsdann die drey und ſonſten noch etliche Nonnen, die ſingen ein ſchöns Geiſtlichs Lied . . . . gehn damit auff der Prucken hin und wider, ſo kompt der Biſchoff Eberhart, Johannes ſein Capelan, Adelbert, der Pfaltzgraf und Chorherr zu Meintz, Heinrich, der Pfaltzgraf Churfürſt, Kunigund mit Gertraud, jhrer Jungfrau, unnd etlichen Dienern. Die Nunnen ſchweigen ein wenig mit jhrer Proceſſion. Der Biſchoff Eberhart ſagt:

Gnedigſte Frau, ſo wol jr Herrn,
Dort gehn uns entgegen von ferrn

[a]) S. 606 ff.

Die Schwestern in dem Kloster schon
Herrlich mit der Processíon,
Euch, gnedigste Frau, zu empfangen [a]).

Wir müssen uns die Szene so vorstellen, daß die Prozession durch die Tür der Rückwand eintritt, die Kaiserin mit ihrem Gefolge dagegen vorn durch den Seiteneingang kommt und sich am Proszenium hält. Die beiden Standorte treten jetzt wechselweise in Tätigkeit: hinten Gesang der Klosterleute, vorn Dialog der Kaiserin und des Bischofs. Endlich hört Gesang und Dialog auf, „die Processíon geht auff sie aus dem Closter zu." Beide Standorte vereinigen sich wieder und die Szene geht auf dem neutralen Bühnenfelde weiter.

Man ist versucht, in dieser Szene eine der englischen Doppelbühne entsprechende Teilung des Bühnenfeldes wiederzuerkennen. Es ist jedoch ein prinzipieller Unterschied vorhanden. Bei den E.K. und bei H.J. fanden wir eine neutrale, an sich gar keine Örtlichkeit vorstellende D.B. und eine mit bestimmter örtlicher Bedeutung ausgestattete, schon äußerlich durch die Konstruktion des Bühnenbaues davon unterschiedene H.B.; hier bei Ayrer ist ein Standort räumlich so bestimmt oder unbestimmt wie der andere. Dort ist das Ursprüngliche die Doppelbühne, die im Bedarfsfalle zu einem Bühnenfelde zusammengezogen wird, hier ist es die Neutralbühne, die gegebenenfalls in zwei Standorte zerlegt wird [b]).

§ 29. Die Ausbildung des Bühnentypus unter dem Einfluß der Englischen Komödianten.

Mit dem einen Bamberger Drama müssen wir bereits die erste Periode in Ayrers Produktion beschließen; schon im ersten Römerdrama hat möglicherweise der Einfluß der E.K. gewirkt. Wie zeigt sich nun dieser Einfluß in der äußeren Bühnentechnik?

Über Ayrers Bühne hat Robertson oberflächlich genug gehandelt. Es kommen bei Ayrer die Ausdrücke vor, die sich auf Teile der Bühne beziehen: Bühne, Brücke und Zinne. Da nun Robertson den englischen Einfluß erst mit dem Jahre 1598 beginnen läßt, anderseits

[a]) Keller, S. 725.
[b]) Vgl. § 13.

aber den Hugdietrichzyklus, in dem die Zinne eine besondere bedeutsame Rolle spielt, vor diese Zeit legt, so weiß er sich nicht anders zu helfen, als daß er in Bühne, Brücke und Zinne die drei Teile der mittelalterlichen Mysterienbühne wiedererkennt und annimmt, daß Ayrer durch die Bühne des Schweizer Dramas mit dieser Technik bekannt geworden sei. Diese Annahme ist jedoch höchst unwahrscheinlich. Schwerlich hatte Ayrer Gelegenheit, ein Stück wie Rufs „Spiel von des Herren Weingarten" oder das Luzerner Osterspiel zu sehen. Das Schweizer Drama hat von Basel aus bis ins Elsaß seine Wirkung getan; bis nach Nürnberg hat es seine Kreise nicht gezogen. Im Druck waren allerdings Schweizer Dramen in großer Anzahl verbreitet; indessen wird Ayrer kaum durch Lektüre allein etwas für die Gestaltung seiner Bühne gewonnen haben. Wer im 16. Jh. ein Drama las, der machte sich dabei keine Vorstellung von einem Bühnenbilde, sondern las nur die Dichtung als solche; sollte für die Bühnenverhältnisse etwas herauskommen, so mußte das Drama durch die Aufführung in Handlung umgesetzt und so gesehen werden. Dasjenige Ayrersche Stück aber, dessen Quelle im Gebiet des Schweizer Dramas zu suchen ist, nämlich das nach dem Vorbilde Jörg Wikrams bearbeitete Drama „der Knabenspiegel", geht nicht auf Wickrams Drama, sondern auf dessen Roman zurück, den der Elsässer Dichter selber erst später dramatisierte. Robertson ist auch der Frage gar nicht näher getreten, wie wohl die Aufführung seines Dramas von Ayrer unter den von ihm angenommenen Bedingungen hätte vor sich gehen müssen. Es ist, wenn man nicht zu den willkürlichsten Kombinationen seine Zuflucht nehmen will, ganz unmöglich, irgendein Stück aus dem Opus theatricum in die dreiteilige Mysterienbühne einzuordnen[a]).

Wenn wir, wie oben geschehen ist, den englischen Einfluß bereits mit dem Jahre 1595 oder 1596 beginnen lassen, so brauchen wir die Zinne bei Ayrer nicht auf die Mysterienbühne zurückzuführen, sondern auf die Oberbühne der E.K. Bühne und Brücke sind bei Ayrer zwei völlig synonyme Ausdrücke, die nicht einen Teil des Gerüsts, sondern, wie stets im 15. und 16. Jh., das ganze ungeteilte ebene Aktionsfeld bedeuten. Der Unterschied zwischen einem tiefer-

---

[a]) Nur insofern, als eine Abhängigkeit der englischen Bühne von den alten Mysterien angenommen werden muß, ist die Zinne bei Ayrer indirekt auf die Mysterienbühne zurückzuführen.

liegenden Proszenium und einer erhöhten H.B., den Robertson annimmt, existiert bei Ayrer nicht. Er hat von den E.K. die Zinne übernommen und ist im übrigen nicht von der Neutralbühne und den gelegentlichen Standorten abgegangen. Er steht somit zwischen der alten und neuen Tradition, und wir können folgendes Schema aufstellen:

Hans Sachs:	Englische Komödianten:	Ayrer:
	Doppelbühne.	
Ungeteilte Neutralbühne.		Ungeteilte Neutralbühne (Bühne oder Brücke).
Standorte.		Standorte.
	Balkon.	Balkon (Zinne).

Es soll im folgenden der Beweis für die hier angenommene Beschaffenheit von Ayrers Bühne erbracht werden.

§ 30. Ayrers „Pelimperia" und Kyds „Spanish Tragedy".

Die Pelimperia ist von den unter direkter stofflicher Beeinflussung der E.K. entstandenen Dramen Ayrers dasjenige, das der uns bekannten Fassung seiner Vorlage am nächsten kommt. Es schließt sich im wesentlichen an Thomas Kyds „Spanish Tragedy" an. Das Verhältnis der beiden Dramen hat außer Robertson eingehend Schönwerth untersucht[a]). Er kommt dabei zu dem Resultat, daß Ayrer nicht das englische Drama selbst benutzt haben kann, sondern daß ein Mittelglied existiert haben muß, und zwar eine deutsche Bearbeitung des Kydschen Stückes in der Gestalt, in der es bei der Browneschen Truppe gespielt wurde; sei es nun, daß Ayrer bloß aus dem Gedächtnis schöpfte, sei es, daß er ein Bühnenmanuskript zur Hand hatte. Wir können uns jedoch von diesem Drama der E.K. ein ungefähres Bild machen. Wir haben das Stück der Browneschen Truppe zugewiesen. Nun standen die Leistungen Brownes, nach allen Anzeichen zu urteilen, künstlerisch erheblich höher als die der späteren Jahre, insbesondere über dem Niveau,

[a]) Die niederländischen und deutschen Bearbeitungen von Thomas Kyds „Spanish Tragedy", S. CXII—CXXVII (vgl. oben S. 40).

das die Sammlung von 1620 zeigt[a]). Wie sich die Dramen der späteren Greenschen Truppe zu den englischen Originalen verhalten, das zeigt eine Nebeneinanderstellung des „Titus Andronicus" von 1620 und des Shakespeareschen Dramas, ebenso ein Vergleich des „Fortunatus" mit dem Dekkerschen Original, wobei wir immer noch in Rechnung ziehen müssen, daß uns der Dialog vielfach nur in rohen Umrissen erhalten ist, und die Ausführung mit einem „usw." dem freien Ermessen der Darsteller überlassen bleibt. Je weiter wir ins 17. Jh. hineinkommen, desto wilder wird die Verwahrlosung der Stücke; „Hamlet", „Romeo und Julie", „der Jude von Venedig", die „Kunst über alle Künste" geben erschreckende Beispiele davon. Das Höchste, was in dieser Hinsicht geleistet wurde, ist der Breslauer „König Lear" als Komödie mit versöhnlichem Schluß 1692[b]). Umgekehrt müssen wir annehmen, daß bei der zwanzig Jahre vor Erscheinen der Pickelheringssammlung blühenden Browneschen Truppe die Stücke den Originalen weit näher standen; sahen wir doch, daß sich die Ableger der Browneschen Truppe in den ersten Jahren des 17. Jh.s sogar des Verses in ihren Stücken bedienten. Die Änderungen, die Browne an den Dramen, die er zur Aufführung brachte, vornahm, werden sich also hauptsächlich auf größere Heraushebung der komischen Figur, auf Zusammenziehung langer Reden und auf Kombination verschiedener Rollen in eine einzige und Weglassung unwesentlicher Nebenrollen beschränkt haben. So müssen wir in Ayrers „Pelimperia" die Vereinigung der Rollen des Königs von Spanien und seines Bruders, des Herzogs von Kastilien, sowie die Streichung der Rolle des Vizekönigs von Portugal und seines Anhangs und einiger anderer Nebenpersonen auf Rechnung der E.K., nicht auf Rechnung Ayrers setzen. Es war nicht Ayrers Art, in seinen Bearbeitungen Kürzungen vorzunehmen, sondern im Gegenteil einfache Dinge zu komplizieren. Tiefgreifend war der Unterschied der deutschen Bearbeitung Brownes von Kyds Original jedenfalls nicht, und was für uns die Hauptsache ist: die Bühnenverhältnisse waren dieselben. Daher werden wir keinen allzugroßen Fehler begehen, wenn wir Ayrers „Pelimperia" mit Kyds Drama vergleichen, als ob die Spanish Tragedy die unmittelbare Quelle für Ayrer gewesen wäre. Es zeigt sich nun, daß bei Ayrer zwei Personen fehlen, die er sich ohne

---

[a]) Vgl. Herz, a. a. O. S. 23.
[b]) Vgl. oben S. 44.

besonderen Grund sicher nicht hätte entgehen lassen: der Geist des Andreas und der Geist der Rache. Sie spielen bei Kyd eine ähnliche Rolle wie der Chor in der klassischen Tragödie; während die Handlung auf der H.B. spielt, sitzen sie auf der V.B. und begleiten die Vorgänge mit ihren Zwischenbemerkungen. In Brownes Bearbeitung haben diese Rollen nicht gefehlt; denn die Worte des Epilogs, den Andreas' Geist bei Kyd spricht, kehren bei Ayrer in dem Epilog des Hauptmanns wieder. Warum hat nun Ayrer sich den dankbaren Effekt entgehen lassen und an Stelle des grausigen Rachegeistes, der bei Kyd als das Prinzip ewiger Vergeltung das ganze Stück wie eine göttliche Macht beherrscht, den ganz farblosen Hauptmann gesetzt, von dem man nicht weiß, woher er kommt und warum gerade er dazu berufen ist, an die erschütternden Vorgänge eine wässerige Moral anzuhängen? Der Grund ist der, daß Ayrer auf seiner Bühne keinen Platz hat, wo er die Rachegeister während des Stückes unterbringen kann. Während er die Oberbühne von den E.K. übernimmt, hält er im Gegensatz zu ihnen an der ungeteilten Neutralbühne fest. Sehr instruktiv ist die Szene des Schauspiels im Schauspiel, die den Schluß der Tragödie einleitet, bei Ayrer im Vergleich zum englischen Original. Daß das Zwischenspiel im deutschen Drama teilweise eine andere Gestalt hat als bei Kyd, ist für uns nicht von Belang, da es uns nur auf die äußere Bühnentechnik ankommt. Der Beginn der Szene stimmt völlig überein:

Spanish Tragedy IV, 3[a])

Enter Hieronimo; he knocks up the curtaine. Enter the Duke of Castile.
Cas. How now, Hieronimo, wheres your fellows,
That you take all this paine?
Hiero. O sir, it is for the Authors credit
To look that all things may goe well
But, good my Lord, let me intreat your grace
To give the King the coppie of the plaie:
This is the argument of what we shew.

Pelimperia VI, 1.

Malignus, der Marschalt, geht ein, thut als schlag er Töppicht auff, butzt es alles zu der Comedi sauber; so kommen zu jhm Lorentz und Balthasar.
Lorentz sagt:
Herr Marschalt, jhr thut euch bemühen.
Werden wir denn so bald auffziehen,
So wöll wir unser Person staffirn.
Malignus sagt:
Uns Comedianten wills gebürn
Daß wir zeitlich gnug sind bereyt....
Lorentz sagt:
Machts halt, wie es sich will gebürn!

[a]) Nach der Ausgabe von Schick, Berlin 1901.

	Wir wöllen gehn, uns richten zu, Daß man alsbald auffzihen thu.
Sz. 4.	Sz. 2.
Euther Spaniſh King, Viceroy, the Duke of Caſtile and their traine.	Kompt der König mit ſeinen Leuten, als dem Erneſto, etlichen Trabanten und was er haben kan.

Das Auftreten des Königs und ſeines Gefolges geſchieht auf der Oberbühne reſp. auf der Zinne, wie aus der Bemerkung bei Ayrer (S. 938): „Der König ſagt oben auf der Zinnen" hervorgeht. Bei Kyd wird nun das Zwiſchenſpiel angekündigt:

> Gentlemen, this play of Hieronimo, in ſundrie Languages, was thought good to be ſet downe in Engliſh more largely, for the eaſier underſtanding to every publique Reader,

und zwar wird dies aus dem gedruckten Argument vorgeleſen, das der König dem Vizekönig reicht:

> Heere, brother, you ſhall be the booke-keeper, This is the argument of that they ſhew. (He giveth him a booke.)

Daß dieſe Worte aus dem für den Leſer beſtimmten Buche vorgeleſen werden, geht daraus hervor, daß es nicht „ſpectator", ſondern „reader" heißt. Bei Ayrer tritt an Stelle dieſer Ankündigung ein feierlicher Umzug der Darſteller, wie es der Verfaſſer von den E.K. gewohnt war. Die Anweiſung lautet:

> Jetzt trumblt man und ziehen die Comedianten auff und iſt Balthaſar der Türckiſch Soldan, Lorentz ein Ritter von Rodis, Pelimperia die Liebhabent Jungkfrau, des Soldans Schweſter, Marſchalt der König aus Babylon, gehn umb; alsdann gehen ſie alle wider ab.

Eine pantomimiſche Darſtellung des Inhalts oder der eigentlichen Aufführung, wie wir ſie aus dem Zwiſchenſpiel im „Hamlet" kennen, iſt weder bei Kyd noch bei Ayrer vorgeſchrieben. Die Darſteller treten auf, und das Spiel beginnt; bei Kyd auf der H.B., bei Ayrer auf dem neutralen Bühnenfelde. Nachdem Pelimperia in ihrer Rolle aus dem Spiele Ernſt gemacht und den Balthaſar und ſich ſelbſt erſtochen hat, verläuft die Tragödie bei Ayrer ganz ähnlich wie bei Kyd. Die Rede des Hieronymus, die im engliſchen Stück achtzig Verſe umfaßt, iſt bei Ayrer, wohl im Anſchluß an ſeine unmittelbare Vorlage, auf achtzehn Zeilen zuſammengeſchmolzen.

Spaniſh Tragedy.

Hieronimo ſhewes his dead ſonne.

See heere my ſhew, looke on this ſpectacle:
Heere lay me hope, and heere my hope has end;
Heere lay my hart, and heere my hart was ſlaine;
Heere lay my treaſure, heere my treaſure loſt;
Heere lay my bliſſe, and heere my bliſſe bereft:
But hope, hart, treaſure, ioy, and bliſſe,
All fled, faild, died, yea, all decaide with this.

. . . . . .

And, Gentiles, thus I end my play;
Urge no more words: I have no more to ſay.

He runs to hang himſelfe.

King: O hearken, Vice-roy! Holde, Hieronimo!
Brother, my Nephew and thy Sonne are ſlaine!

Vice: We are betraide, my Balthaſar is ſlaine!
Breake ope the doores; runne, ſave Hieronimo!

They breake in, and hold Hieronimo.

Hieronimo,
Doe but enforme the King of theſe events . . . .

King: Speak, traitor! damned, blondy murderer, ſpeak.
Why haſt thou done this undeſerving deed? [a])

Pelimperia.

Er geht geſchwind, zeicht ſeinen Todten Sohn unter dem außgang aller mit Blut am Leib gezeichnet herfür und ſagt:

Secht doch die traurig Tragedi an!
Das hat eur Sohn gethan meim Sohn.
Das hat meim Vätterlichen Hertzen
Gebracht ſolch jammer, noht und ſchmerzen,
Daß mirs kein Menſch auff Erden glaubt.
Darburch ich ward der Sinn beraubt.
Nun weil wir uns gerochen haben,
So will ich dich laſſen begraben,
Mein Hertzenallerliebſten Sohn,
Und will mir vor den Todt auch than.

Er tregt ſein Sohn wider zu ruck, bringt ein ſtrick und ein bloſen Dolchen und ſagt:

Nun wil ich mich an den ſtrick hencken.

Der König laufft mit ſeinem Geſind ein, nimpt jhm den Strick und ſagt:

Ey, Geſell, das thu dir nur nicht dencken!

Sie reißen jhm Strick und Dolchen auß den Händen. Der König ſagt:

Du muſt ein ander Straff ausſtehn.
Drumb ſag bald, wie thets alls zugehn,
Daß du ſo vil mord haſt geſtifft? [b])

Um nicht zum Reden gezwungen zu werden, ſchneidet ſich Hieronimo-Malignus ſelbſt die Zunge ab. Nun ſoll er das Bekenntnis niederſchreiben. Man bringt ein Schreibzeug her.

---

[a]) IV, 4, Schick, S. 87—164.
[b]) Keller, S. 939, 12—34.

Spaniſh Tragedy.

He bites out his tongue.
King: O monſtrous reſolution of a wretch!
See, Vice-roy, hee hath bitten foorth his tung,
Rather then to reveale what we requirde.
Caſ.: Yet can he write.
. . . . . .
Then he makes ſignes for a knife to mend his pen .... He with a knife ſtabs de Duke and himſelfe [a]).

Pelimperia.

Malignus erwiſcht ein meſſer, ſchneit jhm die Zungen ab, wirfft ſie weg und helt ein blutigs Tüchlein fürs Maul. König Amurates ſagt:
Schau doch einer zu dem Bößwicht!
Eh er uns der Warheit bericht,
Eh ſchneyd er jhm ſelbſt ab die Zungen,
Daß er darzu nicht werd gezwungen.
. . . . . .
Er ſetzt ſich und ſchreibt, ſchüttelt den Kopff, er könn mit der Federn nicht ſchreiben, man ſoll jhm ein Meſſerlein geben, er wöll die feder anderſt ſchneiden. Man gibt jhm eins, er ſtöſts in den König, der felt und ſtirbt, alsdann erſticht er ſich ſelbſt [b]).

Hiermit ſchließt bei Ayrer das Drama; bei Kyd, wo Hieronimo nur den Bruder des Königs erſticht, der bei Ayrer nicht vorkommt, folgen noch ſechzehn Verſe des Königs von Spanien und des Vizekönigs von Portugal. Das Stück ſchließt hier mit einem Trauermarſch und dem feierlichen Abzug der Überlebenden. Als Epilog treten auf der V.B. der Geiſt des Andreas und der Geiſt der Rache auf und verkündigen die Strafen der Mörder im Jenſeits; bei Ayrer ſpricht der Hauptmann Erneſtus auf dem neutralen Bühnenfelde den „Beſchluß" und zieht aus dem ganzen Drama die moraliſche Nutzanwendung.

Wir ſehen alſo, wie ſich Ayrer beinahe wörtlich an ſeine Vorlage anlehnt. Daher können wir uns das Wegbleiben der Rachegeiſter nur aus dem Zwange der Bühnenverhältniſſe erklären. Aus der Pelimperia haben wir alſo das Prinzip der Ayrerſchen Bühne gewonnen, und es wird ſich nur darum handeln, ſeine Allgemeingültigkeit auch für die übrigen Dramen nachzuweiſen. Wir betrachten die Ayrerſche Bühne, indem wir ihre einzelnen Beſtandteile der Reihe nach durchgehen.

---

[a]) IV, 4, Schick, S. 191—200.
[b]) Keller, S. 940, 1—18.

§ 31. Das neutrale Aktionsfeld.

(Bühne und Brücke)

Daß der Grundtypus für Ayrers Bühnentechnik die Neutralbühne der Meistersänger ist, das ist ohne weiteres klar. Die Personen „gehen ein", spielen ihre Szene herunter und „gehen ab", neue Personen treten auf, und dasselbe Spiel wiederholt sich. Die Szene wechselt wie im Meistersängerdrama zwischen Wald und Feld, Königsburg und Kerker, Marktplatz und Schlafgemach, Deutschland und Italien, Indien und Portugal. Diese verschiedenen Szenen auf zwei Bühnenfelder verteilen zu wollen, wäre ein ganz willkürliches und vergebliches Unterfangen. Robertson hat trotzdem, gestützt auf die Ausdrücke „Bühne" und „Brücke", angenommen, daß Ayrer eine V.B. und H.B., und zwar die letztere erhöht, angewendet habe. Unsere Aufgabe ist also, nachzuweisen, daß beide Ausdrücke dasselbe bedeuten, und zwar, daß sie sich auf das ungeteilte neutrale Bühnenfeld beziehen.

Die Bedeutung des Ausdrucks „Brücke" ist nicht überall dieselbe. Gewöhnlich bedeutet er das ganze Bühnengerüst. In diesem Sinne kommt das Wort in den alten Mysterien neben verschiedenen anderen (hutte, machina u. a.) vor[a]). Bei dem Elsässer Dramatiker Alexander Seitz, dessen Drama „vom großen Abendmahl" zur Gruppe der Schweizer Dramen gehört, ist von einer „Bruck und Vorbruck" die Rede. Bei H.J. ist die Brücke die V.B., die wie die Bühne des Hans Sachs neutral ist, zu der aber die H.B. im Gegensatz steht[b]), bei den Meistersängern ist im ganzen 16. Jh. die Brücke wie in den Mysterien das ganze Brettergerüst[c]). Gegen Ende des 16. Jh.s scheint die Bezeichnung „Bühne" die bisher übliche „Brücke" verdrängt zu haben. Im Jahre 1600 heißt es in den Nürnberger Ratsprotokollen:

> Den vier englischen comoedianten, Jorgen Webser, Johann Hill, Bernhardt Sandt und Reinharden Matchin, soll man vergunstigen, das sie ire comoedias und spil 14 tag alhie agiren mogen . . . .

---

[a]) Heinzel, Abhandlungen zum altdeutschen Drama, S. 25 f. (Wiener Sitzungsberichte, Bd. 134).

[b]) Vgl. oben S. 87.

[c]) Vgl. oben S. 8 und 20,

und . . . . dem erb. Georgen Starckh anzaigen, eine bünn, wie zuvor auch geschen, im Augustinercloster auffrichten zu lassen[a]).

Bei Ayrer kommt der Ausdruck „Bühne" nur ganz vereinzelt vor. Im ersten Römerdrama legen die Priester die beiden Kinder der Rea auf einen „Ort der Pien"[b]). Hier beweist schon der Wortlaut, der von dem Bühnenorte spricht, daß wir es mit der Technik der gelegentlichen Standorte zu tun haben, daß also die „Bühne" nicht die V.B. der E.K. oder die „Vorbruck" des Alexander Seitz, sondern das ganze Bühnengerüst bedeutet. Im dritten Wolfdietrichsdrama trägt Runia, das wilde Waldweib, den Wolfdietrich „auf die Bien"[c]). Auch hier ist nach dem Fortgang der Szene die Annahme, daß Ayrer eine tieferliegende V.B. im Gegensatz zu der Hauptbühn oder Brücke meine, ausgeschlossen. Runia bringt den Wolfdietrich nach der Stadt Terfis (Tarvis), wo er um des Ritters Werner schöne Tochter Amaij kämpfen soll. Sie setzt ihn nieder und geht ab, Werner kommt mit seiner Tochter heraus, Wolfdietrich besiegt den Grafen Herman, empfängt von Amaij Kranz und Kleinod und wird von Werner „herein auff den Saal" zum Nachtmahl geladen. Dann folgt eine Szene zwischen der Kaiserin Rosilla und ihrer Jungfrau Crescentia, die ganz ersichtlich nur als Lückenbüßerszene dient, um zu vermeiden, daß dieselben Personen sofort in der nächsten Szene an einem anderen Orte auftreten. Nach diesem ganz bedeutungslosen Auftritt kommen Werner und Wolfdietrich wieder; die Szene spielt vor der Burg zu Garten. Die Zwischenszene der Kaiserin würde ganz unnötig gewesen sein, wenn Ayrer mit geteilter Bühne gearbeitet hätte; sie ist nur auf der ungeteilten Neutralbühne verständlich.

Die Bezeichnung „Brücke" ist bei Ayrer dagegen sehr häufig. Sie kommt im ganzen etwa dreißigmal vor. Robertson sagt: „Sie wurde offenbar bei Szenen angewendet, welche große Räume in Anspruch nahmen. Ereignisse, welche auf der Brücke stattfanden, waren: a) Aufzüge, b) Kampf-, Flucht- und Verfolgungsszenen, c) das Auftreten gewisser Personen, vor allem des Jahn, der gern seine Späße vor den Augen aller Zuschauer ausführte"[d]). Dieser Annahme fehlt zunächst jegliche Anschauung. Die angeführten Szenen

[a]) Hampe, a. a. O. S. 256.
[b]) Keller, S. 45.
[c]) ibid. 1144.
[d]) Robertson, a. a. O. S. 11.

mußten doch auf der hypothetischen Vorbühne ebensogut den Augen aller Zuschauer sichtbar sein. Dann aber läßt sich die summarische Behauptung gar nicht aufrechterhalten, wenn man sie im einzelnen nachprüft. Durchaus nicht bei allen großen Aufzügen und Kampfszenen ist von einer Brücke die Rede, und anderseits kommt der Ausdruck in Szenen vor, die durchaus keinen großen Raum beanspruchen. Zudem hätten wir bei der pedantischen Genauigkeit, die alle Bühnenanweisungen Ayrers zeigen, kein Recht, irgendeine Szene der H.B. zuzuweisen, bei der es der Verfasser nicht ausdrücklich vorgeschrieben hätte.

Bereits im Bamberger Drama, das doch von fremden Einflüssen völlig frei ist, kommt in der oben angeführten Klosterszene des letzten Aktes der Ausdruck „Brücke" vor[a]). Wir haben bereits gesehen, daß dieses Drama durchaus die Hans Sachs-Bühne voraussetzt, daß also hier die Brücke gemäß dem Sprachgebrauch der Meistersänger das ganze Bühnengerüst bedeutet. Aber auch nach dem Einsetzen des englischen Einflusses ist die Bedeutung des Wortes dieselbe. Im ersten Römerdrama heißt es am Schluß der Orakelszene im ersten Akt: „Sie stehn auff, neigen sich gantz demütig und gehn ab [sc. die zwei Priester, Amulius und der Kanzler]. Wenn mans kan haben, mag man im abgang auff der Brucken in einer ordnung rumb gehn und also singen biß zum abgang."[b]) Im zweiten Römerdrama kommt die Brücke in der Szene des Kampfes der Horatier und Curiatier vor: „Horatius primus und Horatius secundus fallen zu boden, sterben. Die drei Curiatii jagen den Dritten auff der Brucken rumb."[c]) In beiden Fällen liegt kein Anlaß vor, aus dem Vorkommen des Wortes „Brücke" auf eine Teilung der Bühne zu schließen. Im dritten Römerstück erscheint die Bühne zweimal. Das erstemal in der komischen Zwischenszene des Jahn, der von den Wächtern mit einer Zipfelmütze zum König gekrönt wird: „er geht gar stoltz auff der Brucken umb, sicht sich an usw."[d]). Bei den E.K. sahen wir, daß gerade die komischen Zwischenszenen auf der V.B. spielten, und wir haben deshalb um so weniger Grund, bei Ayrer diese Szenen auf die hypothetische H.B. zu verlegen. Die zweite Stelle ist interessant. Im

[a]) Vgl. oben S. 166.
[b]) Keller, S. 27.
[c]) ibid. S. 156.
[d]) ibid. S. 207.

dritten Akt beschließt Tarquinius, gegen die von den Feinden erbaute Brücke den Tiber hinab Brandschiffe zu senden. Das wird in der nächsten Szene ausgeführt. Sabinus und sein Gefolge treten auf. Er sagt:

O auff und thuet bald umbschauen!
Secht, was laufft dort ohn als gefehr
Für Feurwerck auff dem Wasser her?
Dörfft uns anzunden das Leger.

Darauf die Anweisung:

Es geht ein groß Feur unter der Brucken herfür; hie kan Feur unter der Brucken zum loch ausschlagen.

Etrurius sagt:

Groß gfahr ist vorhanden weger.
Fürwar es brind die Brucken schon.
O Wasser her! leschj jedermann!

Anweisung:

Sie werffen die Schwerter hin, nemen Scheffer, wöllen das Feur leschen. So felt der König Tarquinius hinein, schlegt unter sie, jagt sie lang herumb; auff die letzt fallen sie alle zu boden[a]).

Robertson nimmt an, daß hier die H.B. erhöht sein müsse, damit sie die brennende Tiberbrücke darstellen könnte. Dann müßte natürlich die Kampfszene auf der tiefer liegenden U.B. vor sich gehen[b]). Kurz vorher hat aber Robertson gerade Kampfszenen auf die Bühnenbrücke gewiesen. Also haben wir schon hier einen Widerspruch. Der Wortlaut der Stelle sagt in Wirklichkeit weiter nichts, als daß Ayrer meint, der Brand der Brücke ließe sich am besten dadurch markieren, daß man die Flammen durch die Versenkung, die sich auf der Bühne befindet, hervorschlagen läßt. Alles andere ist von Robertson künstlich hineininterpretiert. Völlig in die Brüche geht endlich seine Hypothese an der nächsten Stelle, im vierten Akt des fünften Römerdramas. Hier ist der Kampf um den pons sublicius gegen Tarquinius Superbus und Porsena dargestellt. Porsena hat auf dem rechten Tiberufer gegenüber der Stadt sein Lager aufgeschlagen. Die Römer ziehen heran, einige beherzte Männer dringen über die Brücke vor und halten Porsenas Heer auf; unterdessen brechen die Römer die Brücke ab, die tapferen Kämpfer

---

[a]) Keller, S. 223.
[b]) A. a. O. S. 12.

ſpringen in den Fluß und erreichen ſchwimmend das rettende Ufer. Die Szene geht bei Ayrer folgendermaßen vor ſich:

Kummt Perſonna [ſic!], Lucius Tarquinius, Philip, Chriſtwalt und etliche ſtumme Perſonen gerüſt. Der König Perſonna ſpricht (Die müſſen die Brücken erſt machen):

Alhie ligen wir vor der Stadt,
Die nunmehr wenig zugangs hat
An Trayt und ander Proviant.
Wo ſie nicht mit bewerter Handt
Uns durchfechten uber die Brucken,
Köndt wir mit eim Sturm nachtrucken
Und die Stadt leichtlich nemen ein.

Lucius Tarquinius ſagt:

. . . . Secht, ſecht, dort ſeh ich auff der ſtraßn
Sie warlich auff uns ziehen her. . . . .

Die Römer ziehen auff die beede König zu, Horatius und Titus Heruntius ſammt noch einem kempffen auff der gemachten Brucken, die andern reißen die Brucken hinder jnen ein, und als ſie ſich lang gewert, ſpringen ſie in die Tiber oder das loch; die andern gehn ab[a].

Hier iſt es deutlich ausgeſprochen, daß die Tiberbrücke erſt auf dem Bühnengerüſt, das der Sprachgebrauch eben gleichfalls mit dem Namen Brücke bezeichnet, aufgeſtellt und dann wieder entfernt wird, und daß die „erhöhte" Bühnenbrücke nicht, wie Robertſon ſeltſamerweiſe auch aus dieſer Stelle leſen will, von ſolcher Bauart war, daß ſie auch die Tiberbrücke darſtellen konnte. Die „gemachte Brucken" iſt zu der Brücke ſchlechthin, dem ſtehenden Bühnengerüſt, ausdrücklich in Gegenſatz geſtellt. Die Brücke beſteht in dieſer Szene nur aus ein paar Brettern, die über die Verſenkung, das „Loch", gelegt und dann wieder weggenommen werden, ſo daß Horatius und ſeine Gefährten dann in das Loch, das hier den Tiberſtrom andeutet, hinabſpringen können.

Noch eine Stelle führt Robertſon als Beweis dafür an, daß unter der Brücke die erhöhte H.B. zu verſtehen ſei. Im zweiten Meluſinendrama heißt es im zweiten Akt:

Ludwig und Phila gehen mit einander auff der Brucken herumb. Phila ſagt:

Herr Statthalter, ſecht jhr, dort unten
Führen ſie den Rieſen gebunden uſw.

[a] Keller, S. 405—406.

Sie führen den todn Riesen auff einem Karrn und Goffray geht gerüst mit Leudolten hindennach. Ludwig drit zu jhm, felt jhm zu fuß [a]).

Auch an dieser Stelle ist der Beweis nicht zwingend. Wenn Phila sagt, daß er „dort unten" den Riesen kommen sieht, so heißt das noch nicht, daß er damit „unten auf der Vorderbühne" für den Zuschauer sichtbar wird; ebensowenig wie in anderen Fällen dem Zuschauer der Mann sichtbar ist, den der Schauspieler auf der Bühne, der zum Fenster hinausschaut, auf der Straße kommen sieht.

Nicht anders verhält es sich mit allen übrigen Szenen, in denen die Brücke ausdrücklich erwähnt ist. Im ersten Drama des Wolfdietrich-Zyklus ist von der Brücke im Gegensatz zur Zinne die Rede. Die Anweisung lautet: „Sie gehen beede von der Zinnen. Sie gehen auff die Prucken." [b]) Im ersten Drama des Zyklus von Valentin und Ursus erscheint im dritten Akt die verbannte Kaiserin Bellisande mit ihrem Begleiter Plandeman im Walde. Die Kaiserin sieht ihrer Niederkunft entgegen. Sie bittet ihren Beschützer, ihr eine Wehmutter zu holen, und verläßt die Bühne mit den Worten:

Jhr solt mich wider finden dort.
Da wil ich mich setzen ins Graß,
Ob mir wider möcht werden baß.

Darauf die Anweisung:

Sie geht ab, als wenn sie sich niedersetzen wolt. Er, Plandeman, geht auff der Brucken herumb.

Nach einem Monolog von zehn Zeilen geht auch er ab, um die Wehmutter zu holen. Unterdessen ist die Kaiserin mit Zwillingen niedergekommen. Eine Bärin hat ihr das eine Kind genommen. Das Tier kommt mit dem Kinde herein, „legts nider, spilt mit jhm und geht wider ab". Jetzt kommt die Kaiserin wieder „in gestalt einer Kindbetterin, geht an eim stecken". Sie will der Bärin nachgehen, ist aber so schwach, daß sie das Vorhaben wieder aufgibt. „Sie geht kläglich wider ab"; wir müssen annehmen, nach derselben Seite, von der sie gekommen ist, so daß sie das Kind, das die Bärin auf der anderen Seite der Bühne niedergelegt hat, nicht finden kann. Wieder bleibt die Bühne leer. Nun kommt der König Pippin mit seinem Jagdgefolge, findet das Kind und übergibt es dem alten

---

[a]) Keller, S. 1715.
[b]) ibid. S. 982.

Ritter Valentin. Der nimmt es an sich und geht ab. Man sieht an dieser ganzen Szenenanordnung, daß es sich nur um ein neutrales, ungeteiltes Bühnenfeld handeln kann. Nun sagt die Anweisung weiter:

> Sie [sc. der König und sein Gefolge] gehn auff der Brucken fort, geht Plandeman ein mit der Hebammen.

Auch hier verstehen wir unter „Brücke" die ganze Bühne. Ayrer sagt nicht einfach: „sie gehen ab," sondern „sie gehen auf der Brucken fort," weil sie eben tatsächlich nicht die Bühne verlassen, sondern nur dazu im Begriff sind und, ehe sie den Ausgang erreicht haben, Plandeman wieder zu ihnen stößt[a]). Ebenso bedeutet im vierten Drama dieses Zyklus die „Brücke" das ganze Bühnenfeld. Hier versucht im ersten Akt der Unhold Violator die Jungfrau Videlia zu vergewaltigen: „Violator jagt Videliam auff der Brucken umb. Valentin laufft auff jhn und schlegt jhn zu boden"[b]). Im dritten Akt erobern die Christen eine Stadt: „man jagt etliche hinaus auff die Brucken und erschlägt sie"[c]). An dieser Stelle steht „Brücke" lediglich als das sichtbare Aktionsfeld im Gegensatz zu der hinter der Bühnenrückwand vorgestellten Stadt. Ganz nichtssagend ist der Ausdruck „Brücke" im nächsten Akt. Rosimunda, die Kaiserin, tritt auf und „geht auff der Brucken hin und wider, so kommen Pacollet und Valentin mit Frigio und Brandifer"[d]).

Im „König Edwart III." ist die Brücke zu Beginn des Stückes erwähnt. Nachdem Jahn den Prolog gesprochen hat, kommen Lienhart und Dietrich, die zwei Trabanten, herein „mit jhren Helleparten, treibens als von der Brucken ab"[e]). Es scheint dies auf die Sitte zu deuten, die auf dem altenglischen Theater gebräuchlich war und sehr wohl auch bei den E.K. bekannt gewesen sein kann, daß bevorzugte Zuschauer sich auf der Bühne aufhalten durften, soweit der Platz für die Darstellung nicht in seiner ganzen Ausdehnung in Anspruch genommen zu werden brauchte; jedenfalls deutet die Szene auf keinen Unterschied von Vorder- und Hinterbühne hin. Im Drama „von der schönen Sidea" erblickt die Schustersfrau Finelia im Brunnen das Bild der Sidea, hält es in ihrer Verblen-

[a]) Keller, S. 1334—36.
[b]) ibid. S. 1516.
[c]) ibid. S. 1543.
[d]) ibid. S. 1548.
[e]) ibid. S. 1928.

dung für ihr eigenes, und stolz auf ihre vermeintliche Schönheit, „schwantzt sie auff der Brucken rumb“ [a]).

An einer Anzahl von Stellen ist von dem „Loch auf, in oder unter der Brucken“ die Rede. Im zweiten „Wolfdietrich“-Drama wird durch das „Loch in der Brucken“ das Verschwinden des Zwerges ermöglicht (S. 725). Im „Theseus“-Drama steigen die Riesen, die aus den Drachenzähnen hervorwachsen, „durch die löcher auß der Prucken herauß“ (S. 1225); in demselben Drama erscheint auf die Beschwörung der Medea der Teufel durch das „Loch in der Prucken“ (S. 1234), und als sich Egeus ins Meer stürzt, springt er „in das Loch unter der Prucken“ (S. 1279). Und in derselben Weise noch verschiedene Stellen. In dieser Verbindung bedeutet „Brücke“ ohne Zweifel nichts anderes als die Bühne schlechtweg, und „Loch“ die Versenkung, die sich auf der Bühne befindet. Daß Ayrer einmal die Präposition „auf“ oder „in“, das andere Mal „unter“ anwendet, besagt nicht etwa, wie Robertson anzunehmen geneigt ist [b]), daß unter dem Loch auf der Brücke die Versenkung der H.B., unter dem Loch unter der Brücke eine Tür, die aus dem unter der H.B. befindlichen Raume direkt nach der tieferliegenden V.B. führt, zu verstehen sei, sondern es handelt sich in beiden Fällen um die Versenkung auf dem neutralen Bühnenfeld, und die Verschiedenheit der Präpositionen ist nur aus der Anschauung zu erklären, die Ayrer an der betreffenden Stelle vorschwebt: beim Loch auf der Brücke entspricht er der Anschauung, die dem heutigen Sprachgebrauch zugrunde liegt; beim Loch unter der Brücke denkt er an den unter dem ganzen Bühnenfelde liegenden Raum, zu dem die Versenkung hinabführt.

In den Fastnachtsspielen ist die Brücke ebenfalls mehrfach erwähnt. Im „halbnärrischen Wucherer“ (Nr. 35) wird eine Zech- und Spielszene im Wirtshaus vorgeführt. Der Sohn des Wucherers verliert fortwährend, der Alte „steht auff, geht auff der Brucken hin und wider, schüttelt den Kopff“. Als dann der Alte genügend betrunken ist, nimmt Bernhard, der Diener des Wirtes, eine Laterne und geht mit ihm fort, um ihn nach Hause zu führen. Dann gehen auch der Wirt und die beiden Falschspieler ab, die Bühne bleibt leer. Hierauf treten Bernhard und der Alte wieder auf. Die Bühne stellt

---

a) Keller, S. 2205.

b) A. a. O. S. 13/14. So wenigstens verstehe ich seine Worte, die an dieser Stelle etwas unklar sind.

jetzt die Straße dar, auf der Bernhard den Alten irreführt (S. 2461 bis 2463). Auch hier, wo doch die Brücke ausdrücklich genannt ist, haben wir also die charakteristische Technik der Neutralbühne: nach der Wirtshausszene Abgang des Alten mit dem Knecht, dann ein Dialog des Wirtes und der beiden Falschspieler als Zwischenszene, um das unmittelbar folgende Auftreten des Alten an einem andern Orte zu vermeiden, dann Leerbleiben der Bühne, dann erst Wiederauftreten des alten Wucherers auf der Straße[a]). Im Fastnachtsspiel „vom Bauer mit seinem Gefatter Tod" (Nr. 36) wird der Bauer vom Teufel erschreckt: „Der Baur springt lang herumb auff der Brucken, der Teufel lacht jhn aus; endtlich laufft der Baur ab."[b]) Eine Veranlassung für die Teilung der Bühne liegt hier nicht im mindesten vor. In dem Spiel „Hoflebens kurzer Begriff" (Nr. 39) ist zu Beginn genau das Auftreten Jahn Pansers beschrieben: „Jahn geht ein .... neigt sich auff alle vier ort der Prucken .... und sagt: ‚Was lacht Ihr? wist ir auch wer ich bin?'" usw.[c]) Aus den „vier Orten der Brücke" ist zu schließen, daß der Verfasser die vier Richtungen des ungeteilten Bühnenfeldes im Auge hatte. In demselben Spiel heißt es: „Rudolff, der Baur, ficht mit denn henden, schüttelt den kopff, geht auff der Brucken hin und wider."[d]) Hier trifft er den Bauer Kühhoff. Jahn kommt dazu und macht sich an die beiden heran, in der Hoffnung, ihnen etwas abschwindeln zu können. Er unterweist sie, wie sie sich bei Hofe benehmen sollen: „Geht auff der Brucken hin und wider, weist den Baurn, wie sie jm nachgehn unnd die hütt abziehen sollen usw."[e]) Die Szene spielt auf der Straße vor dem Königsschlosse; wäre die Bühne geteilt, so müßte die V.B. die Straße, die H.B. das Schloß darstellen, und die Szene könnte dann nicht auf der Brücke (d. h. der H.B.) spielen. In der nächsten Szene dieses Stückes, die am königlichen Hofe spielt, kommt wieder die Brücke vor: Jahn Panser spielt die Rolle des Königs, und „geht stoltz auff der Brucken rumb"[f]). Es bliebe also nur die Möglichkeit, die Brücke erst als V.B., dann als H.B. aufzufassen. Das ist natürlich ganz von der

a) Vgl. oben S. 176.
b) Keller, S. 2475.
c) ibid. S. 2589.
d) ibid. S. 2602.
e) ibid. S. 2612.
f) ibid. S. 2620.

Hand zu weisen. Wir geraten somit bei der Annahme der Doppelbühne aus einem Widerspruch in den anderen: wir haben in Wahrheit ein ungeteiltes, neutrales Bühnenfeld vor uns.

§ 32. Die Standorte der Meistersängerbühne.

Der vorige Paragraph hat gezeigt, daß bei Ayrer der Ausdruck „Bühne" oder „Brücke" stets das ganze Bühnengerüst, nicht nur einen Teil desselben, bezeichnet. Indem wir jetzt das zweite Grundprinzip der Meistersängerbühne, nämlich die beweglichen Standorte, bei Ayrer wiederfinden, wird die Existenz einer festen Vorder- und Hinterbühne vollends ausgeschlossen. Es gibt bei Ayrer, wie schon bei Hans Sachs, neben den Szenen, die erwiesenermaßen auf der neutralen ungeteilten Bühne spielen, doch eine ganze Reihe von Szenen, in denen eine Teilung des Bühnenfeldes tatsächlich vorliegt. Im Bamberger Drama und im ersten Stück des römischen Zyklus haben wir solche Szenen bereits angetroffen. Wir haben aber auch den Unterschied festgestellt, der diese Szenen von den auf der Doppelbühne der E.K. spielenden trennt, nämlich die prinzipielle räumliche Gleichbewertung der Standorte gegenüber dem neutralen Charakter der V.B. und dem bestimmten Charakter der H.B. bei den E.K. und bei H.J. Im Bamberger Drama fanden wir in der angeführten Szene des letzten Aktes zwei vor dem Kloster befindliche Standorte; der eine unmittelbar davor, der andere etwas weiter davon entfernt. Im ersten Römerdrama legen die beiden Priester die Kinder der Vestalin Rea auf einem Ort der „Pien" (Bühne) nieder und gehen sodann „gegen dem altar", wo Rea zur Strafe für ihren Fehltritt lebendig begraben wird[a]). Keiner der beiden Orte hat vor dem anderen eine größere Bestimmtheit der räumlichen Anschauung voraus. Es handelt sich also darum, ob diese Annahme auch in den übrigen Dramen standhält.

Am deutlichsten zeigt sich die Technik der beweglichen Standorte im Gegensatz zur Technik der Doppelbühne in den Szenen, in denen wir auf dem Bühnenfelde drei räumlich gleichbewertete Orte neben-

[a]) Keller, S. 45—56.

einander finden. Eine solche Szene bietet uns das zweite Römerdrama. Die Situation ist folgende: die Bürger von Veji sind von den Albanern zur Empörung gegen Rom aufgereizt worden; die selbst wollen sich jedoch rückenfrei halten und erst den Ausgang des Kampfes der Römer und Vejaner abwarten. Das führt Ayrer nun vor, wie folgt:

1. Standort: Die Vejaner treten gerüstet und zum Kampfe bereit auf und erwarten das Heer der Albaner, das zu ihnen stoßen soll. „Sie gehn auf ein Seiten allein."
2. Die Albaner treten auf, beschließen, sich abwartend zu verhalten und „stellen sich auch zusammen auf ein Ecken".
3. Standort (Mitte): Die Römer treten auf, sehen die beiden Heere und greifen die Vejaner an; wie die Albaner sehen, daß die Römer siegen, kommen sie ihnen zu Hilfe und vernichten die Vejaner völlig.

Die drei Standorte fließen so wieder zusammen, und die Handlung geht auf der Neutralbühne weiter.

Im sechsten Akt des „Theseus"-Dramas zeigt die Szene, in der die Erlegung des Minotaurus und die Verführung der Ariadne durch Theseus dargestellt wird, eine ähnliche Bühneneinrichtung. Auf dem ersten Standort spielt die Liebesszene zwischen Theseus und Ariadne, auf dem zweiten erscheint Theseus mit den athenischen Kindern, auf dem dritten besiegt er den Minotaurus. Die Verteilung der Szenen ist folgende:

1. Standort: Areadna tritt mit Cuba, ihrer Jungfrau, auf. Sie ist zu dem athenischen Jüngling in Liebe entbrannt. Von ferne sieht sie ihn kommen:

   . . . . er kompt mit den Kindern seinn
   Fürwar von ferrn dort zogen rein.

2. Standort: Theseus tritt mit den vierzehn Tributkindern auf. Rührende Kinderszene. Theseus sieht Ariadne auf ihrem Standorte und geht zu ihr hin.
1. Standort: Szene zwischen Theseus und Ariadne. Theseus bekommt von ihr den Faden, der ihm den Rückweg aus dem Labyrinth sichert. Dann geht er wieder zurück zu den Kindern nach Standort 2.
2. Standort: Theseus schickt sich zu dem Gange ins Labyrinth (nach Standort 3) an. Dieser Weg wird ganz nach mittelalterlicher Technik durch Herumgehen angedeutet und beweist,

daß von einem Übergang von der V.B. auf die H.B. nicht die Rede sein kann[a]). Die Anweisung sagt: „Er nimpt das Kneul rothen Faden, heffts an, geht mit inn einem Zirckel rumb."

3. Standort: Minotaurus tritt hungrig nach Menschenfleisch auf. Theseus „macht sein Faden", d. h. er geht am Faden weiter, bis er auf Standort 3 dem Ungeheuer gegenübersteht. Der Kampf beginnt, und Minotaurus fällt. Darauf geht Theseus am Faden wieder zurück nach Standort 2 zu den Kindern, führt diese zu dem erlegten Ungeheuer hin (nach Standort 3) und geht mit ihnen ab.

In der nächsten Szene tritt König Egeus mit seinen Räten in Athen auf: die neutrale ungeteilte Bühne tritt wieder in ihre Rechte ein[b]).

Gleichen Verhältnissen begegnen wir auch in einem der spätesten Dramen, in der „schönen Sidea". Im vierten Akt werden hier nebeneinander drei Standorte gebraucht: der erste der Brunnen mit dem Baum, der zweite Ludolfs Höhle im Walde, der dritte das Haus des Schusters. Die Szene ist zugleich für die Raumanschauung Ayrers auf der Bühne sehr instruktiv. Die Vorgänge verteilen sich auf die Standorte in folgender Weise:

1. Standort: Engelbrecht und Sidea sind aus der Höhle Ludolfs, des Vaters der Sidea, geflohen und kommen zu dem Baum am Brunnen. Sidea steigt, um sich in Sicherheit zu bringen, auf den Baum; Engelbrecht geht ab. Unten am Brunnen erscheinen die Schustersfrau und die Magd, die beide Sideas Spiegelbild im Brunnen für ihr eigenes halten. Hierauf erscheint Jahn, Ludolfs Diener, bemerkt Sidea auf dem Baume und beeilt sich, seinem Herrn die Entdeckung mitzuteilen. Unterdessen kommt auch der Schuster zum Brunnen und führt Sidea auf ihre Bitten in sein Haus. — Wir bringen diesen Standort an der einen Seite der Bühne unter.
2. Standort: Ludolf tritt auf, beschwört seinen dienstbaren Geist Runcifall und erfährt von ihm, wohin seine Tochter geflohen sei. Zugleich erscheint Jahn und berichtet, daß er Sidea auf dem Baume gefunden habe. — Dieser Standort befindet sich

---

[a]) Vgl. die analogen Stellen im „Fortunat".

[b]) Keller, S. 1269 ff.

bei der Versenkung, also allem Anscheine nach an der Bühnenrückwand in der Mitte.

3. Standort: Im Hause des Schusters spielt sich eine derbe Szene zwischen dem Schuster Dietrich und seinem eitlen Weibe ab. Dietrich will seine Frau von ihrem Irrtum überzeugen und geht mit ihr zum Brunnen, wo denn auch die Frau ihrer Täuschung inne wird. — Der Standort 3 muß sich an der anderen Bühnenseite, dem Brunnen gegenüber, befinden.

1. Standort: Während die Schustersleute noch am Brunnen stehen, erscheint plötzlich bei ihnen Sidea, die doch Dietrich vorher in sein Haus gebracht hat. Wir finden also hier die für das neue Drama, das die festen Standorte der Mysterien aufgegeben hat, charakteristische unklare Raumvorstellung, wie wir sie schon bei den E.K. fanden; die Bühnennähe wird dazu benutzt, zwischen den beiden Bühnenorten eine räumliche Beziehung herzustellen, die in Wirklichkeit nicht möglich ist[a]). Die Schustersleute und Sidea gehen ab; gleich darauf erscheint Ludolf, von Jahn geführt, beim Baume und merkt zu seinem Kummer, daß seine Tochter verschwunden ist[b]).

Im nächsten Akt tritt wieder die reine Neutralbühne ein.

Drei Standorte hat auch die Komödie „von den zwei fürstlichen Räten". Es spielen hier auf der Bühne unabhängig voneinander zwei gleichartige Rendezvousszenen der beiden fürstlichen Räte (Standort 1 und 2); zwischen ihnen (auf Standort 3) steht Jahn, der die beiden Szenen ins Werk gesetzt hat, und freut sich über den gelungenen Streich, der den beiden verliebten alten Gecken gespielt wird. Zunächst erscheint Jahn mit Leipolt, dem einen Rat, auf Standort 3. Durch Jahns Hornstoß herbeigerufen, kommt auf der einen Seite der Bühne, auf Standort 1, die Magd Willa in den Kleidern ihrer Herrin herein. „Leipolt nimbt sein Abschied von Jahnnen, geht auff der ein Seiten zu Willa, der Magd, thut ihr Reverenz . . . . nimbt sie bei der Hand, führt sie rumb und blest ihr in die ohrn." Jahn bleibt auf Standort 3 in der Mitte zurück, „lacht, schüttelt den kopff, sticht jhn den Narrn". Jetzt tritt Seupolt, der andere Rat, auf, und dieselbe Szene wie zwischen Leipolt und Willa auf Standort 1 wiederholt sich an der anderen

---

[a]) Vgl. oben S. 60 f.

[b]) Keller, S. 2203—13.

Seite der Bühne zwischen Seupolt und Otilia auf Standort 2. Jahn aber steht zwischen den beiden Paaren, geht von einem zum anderen und beglückwünscht die Räte zu ihrem Erfolge. Endlich gehen die beiden Liebespaare ab, und die folgenden Szenen spielen auf der Neutralbühne[a]).

An den zahlreichen Stellen, die nur zwei Standorte zeigen, finden wir überall die räumliche Gleichbewertung der Bühnenorte wieder. So im vierten Römerstück bei der Darstellung der Lucretia-Tragödie:

1. Standort: Lucretia tritt mit Ancilla, ihrer Magd, auf. Lucretia sagt:

> Weil unser Herr ist nicht zu Hauß
> So wöll wir uns setzen herauß
> Auff den Saal und die Erbel nehen,
> Weil uns da gar kein Mensch kan sehen.

Während sie mit Nähen beschäftigt sind, singt Ancilla ein Lied.

2. Standart: Sextus tritt in hellem Zorne auf. Er hat sein Weib beim Ehebruch überrascht und deshalb sein Haus verlassen:

> . . . ging in dem zorn wider rauß,
> Hab so bald keinen willen drein,
> Sonder wil die Nacht kehren ein
> Bey Lucretien, die ich thu sehen
> Dort bey jhrer Magd sitzen und nehen
> Die thut jhres Haußhaltens warten.

Darauf geht er zu ihr hin; Lucretia steht auf und heißt ihn in ihrem Hause willkommen[b]).

Die Szene ist wieder ein Beweis dafür, wie die innere Technik sich von der äußeren zufälligen Bühnenanschauung nicht losmachen kann. Lucretia bleibt im Saal, „weil sie da kein Mensch sehen könne"; trotzdem sieht sie Sextus von seinem Standorte aus im Saale sitzen. Weil auf der Bühne von dem einen Standorte aus der andere sichtbar sein muß, so wird diese Bühnenzufälligkeit für den Verlauf des Stückes ausgenutzt. Die Mysterienbühne mit ihren festen Standorten kennt eine derartige verworrene Raumvorstellung nicht.

---

[a]) Keller, S. 2301—08.
[b]) ibid. S. 334 ff.

Dieſelben Standorte wie die Lucretia-Tragödie hat der dritte Akt des „Theodoſius"-Dramas. Der erſte Standort ſtellt das Innere der Klauſe des Einſiedlers, der zweite den Platz vor der Klauſe dar.

1. Standort: „Reichart, der Philoſophus, geht ein . . . . ſetzt ſich, lieſt im Buch . . . . ficht mit den henden."
2. Standort: „Kompt Theodoſius, der König, mit Virgilio und Jßwalten, ſeinen Räthen." Sie haben ſich auf der Jagd verirrt; Iswald ſieht das Haus liegen und will ſich nach dem Weg erkundigen. Er begibt ſich nach dem erſten Standort: „geht zu dem Philoſopho und klopfft an".
1. Standort: „Der Philoſophus thut, ſamb hör ers nicht, ſchüttelt den Kopff, ficht mit den Händen, liſt und ſchreibt.

Jßwaldt klopfft mehr und ſagt:

Ey, hör ich doch je Leut darinnen.

Er ſicht den Philoſophum und ſagt:

Mein Freund, weil ich euch hie thu ſinnen,
Sagt mir doch! wo geht der Weg hinauß?

Richartus ſieht ſich umb und ſagt:

Laſt mich zufrieden in meim Hauß!

Iswald muß unverrichteter Sache wieder umkehren. Während er dem König Bericht erſtattet, lieſt Richartus in dem Buche weiter, „ficht noch mehr, als wenn er zornig wer, ſchreibt und ſagt nichts".

2. Standort: Unterdeſſen kommt Iswald zum Könige zurück; der will ſich ſelbſt an den Philoſophen wenden. Sie gehen alſo beide wieder hinein zum Philoſophen und werden jetzt, nachdem er das Problem, das ihn beſchäftigte, gelöſt hat, ehrerbietig empfangen[a]).

Auch dieſe Szene iſt intereſſant als Beweis für die Unklarheit der Raumvorſtellung. Im Anfang iſt die Fiktion, daß die Klauſe verſchloſſen ſei, feſtzuhalten: Iswald klopft mehrere Male an. Dann aber fällt Ayrer aus der Anſchauung heraus: Iswald, ſpäter der König, gehen hinein und beobachten den Philoſophen. Eine Tür, die geöffnet werden muß, iſt nicht erwähnt. Wir können hieraus auf die Einfachheit der Bühnenausſtattung ſchließen. Die Wohnung des Einſiedlers iſt durch weiter nichts als den Tiſch und Stuhl an-

[a]) Keller, S. 830 ff.

gedeutet; Wände und Türen sind auf dem Bühnenfelde nicht vorhanden.

Im zweiten „Wolfdietrich"-Drama finden wir die gleiche Bühneneinrichtung. Wolfdietrich tritt vor der Burg zu Garten auf. Er fühlt sich ermüdet und legt sich unter einen Baum zum Schlafen nieder (Standort 1 an der einen Schmalseite der Bühne). Hierauf erscheint Kaiser Ottnit mit seinem Hofstaat auf Standort 2 (an der anderen Bühnenseite). Zwei Riesen treten auf und überbringen ihm das verhängnisvolle Geschenk seines Schwähers, die beiden jungen Drachen. Plötzlich sieht die Kaiserin Rosilla den Wolfdietrich unter der Linde liegen:

Gnediger Herr, was thut dort machn
Der gharnischt Mann unter der Linden?
In all mein Sinn schläfft er dahinden?

Dieses „dahinten" ist natürlich nicht vom Standpunkte des Zuschauers, sondern von dem des Schauspielers, der die Rosilla darstellt, zu verstehen. Die Raumanschauung ist dieselbe wie in der Sidea und in der Lucretiaszene des vierten Römerdramas. Ottnit will nun mit dem Ritter unter der Linde kämpfen. Er wappnet sich, „geht ab und kompt balt wieder mit seinem Frauenzimmer." Dieses Abgehen des Kaisers bedeutet das Verlassen des Palastes; in dem Augenblick, da er die Bühne wieder betritt, haben die Standorte als solche aufgehört zu existieren, und die nächsten Szenen spielen auf dem neutralen Bühnenfelde[a]).

Im dritten „Valentin- und Ursus"-Drama arbeitet Ayrer im zweiten Akt mit Standorten[b]). Valentin und der grüne Ritter sind überwältigt worden und liegen gebunden auf der Bühne. Der Zwerg Pacollet findet sie hier und will sie befreien (Standort 1). Indem kommt der Sultan herein (auf Standort 2); der Zwerg geht auf ihn zu, begrüßt ihn und schläfert ihn durch Zauberkünste ein. Dann geht er nach Standort 1 und bindet die Gefangenen los, geht darauf wieder zum Sultan zurück, weckt ihn auf und geht mit ihm fort. Die Raumanschauung zeigt wieder die bekannte Unklarheit: der Sultan sieht von seinem Standorte aus die Gefangenen nicht; wohl aber sieht der Zwerg den Sultan und agiert abwechselnd an beiden Standorten.

---

[a]) Keller, S. 1065 ff.
[b]) ibid. S. 1456 ff.

Im ersten Melusinen-Drama hat der vierte Akt Standorte[a]. Die beiden Brüder Uriens und Gyot wollen dem König von Cypern gegen die Türken zu Hilfe kommen. Sie treten auf und „stehn auff ein Seiten" (Standort 1). Auf der anderen Seite (Standort 2) kommt der König heraus; gleich nach ihm erscheinen die Türken. Der Kampf beginnt; als sich der Sieg auf die Seite der Türken neigt, greifen die beiden Brüder ein und helfen den Christen den Sieg erfechten. So werden auch hier wieder die Standorte von der Neutralbühne abgelöst. Im nächsten Akt erscheinen die Standorte wieder[b]. Dietleib, Graf Reimunds Bruder, erweckt in ihm den Argwohn gegen Melusina. Reimund geht gegen den Eingang und bohrt ein Loch in die Türe, hinter der sich Melusina verborgen hält (Standort 1); Dietleib harrt an der anderen Seite der Bühne (Standort 2). Plötzlich denkt Reimund an den Eid, den er seiner Gemahlin geschworen und jetzt durch sein Mißtrauen gebrochen hat. Er eilt mit gezücktem Schwert auf seinen Bruder zu; der selbst rettet sich durch die Flucht. Traurig setzt er sich nieder und stützt den Kopf in die Hand (Standort 2). Auf Standort 1 tritt jetzt Melusina auf. Sie hat den Verrat ihres Gatten bemerkt und will ihn zur Rede setzen:

Deshalb ich zu ihm nein gehn will.

Sie „geht hinzu", d. h. nach Standort 2 zu Graf Reimund, und mit einer kurzen Szene der beiden Gatten schließt der Akt.

Das zweite Melusinen-Drama hat Standorte im ersten Akt (S. 1707). Auf Standort 1 tritt der Riese Grimholt auf und späht nach Abenteuern aus. Auf Standort 2 erscheint Goffray mit seinem Führer Phila. Der sieht den Riesen und versteckt sich; Goffray läßt ihn an sich herankommen und erschlägt ihn nach heftigem Kampfe. Danach tritt wieder die Neutralbühne an Stelle der Standorttechnik.

Standorte zeigt ferner der fünfte Akt der „Phaenicia" (S. 2106). Der Sarg der Phaenicia wird feierlich hereingetragen und niedergesetzt (Standort 1). Tymborus tritt auf in tiefem Schmerze um den Tod der Geliebten (Standort 2). Gerando tritt zu ihm und bittet ihn, einen Gang nach der Kirche mit ihm zu tun, er habe

---

[a]) Keller, S. 1663 f.
[b]) ibid. S. 1677 f.

ihm ein Geständnis zu machen. Sie gehen zusammen nach der Stelle, wo der Sarg steht (Standort 1); hier gesteht Gerando sein Verbrechen. Darauf gehen alle ab, der Sarg wird wieder mit derselben Feierlichkeit weggetragen, und die Neutralbühne tritt wieder in ihre Rechte ein.

Auch in den Fastnachtsspielen wird die Standorttechnik angewendet. Die zweite Szene des „Juden zu Frankfurt" (Nr. 34) spielt auf dem Marktplatz zu Frankfurt; auf dem Standort 1 legen die Krämer ihre Waren aus; währenddem spielen auf Standort 2 die Szenen des Diebes und des Juden, der dem Spitzbuben das gestohlene Tuch abkauft (S. 2420—30). Im „halbnärrischen Wucherer" (Nr. 35) steht der eine Spieler vom Tische auf und „geht auff ein orth", wie die Anweisung ausdrücklich sagt (S. 2449). Hier überlegt er in einem Monolog von zehn Versen den neuen Anschlag gegen den törichten Alten; dann verläßt er die Bühne.

Aus all diesen Beispielen sehen wir den Unterschied der Standorttechnik Ayrers von der der mittelalterlichen Mysterien einerseits und der Doppelbühne der E.K. anderseits. In den allerältesten Mysterien erscheinen zwei Standorte, Jerusalem und Bethlehem, also zwei Städte, die weit voneinander entfernt gedacht sind, und zwischen denen ein unmittelbarer Verkehr nicht möglich ist. Feierliche Umzüge und umständliche Botengänge müssen den Verkehr vermitteln. Bei Ayrer besteht dagegen zwischen den Standorten eine unmittelbare räumliche Beziehung; es werden nie nebeneinander Standorte auf die Bühne gebracht, die nicht auch in Wirklichkeit nebeneinanderliegen, so daß man ohne weiteres von einem auf den anderen übergehen kann. Eine andere Frage ist es, ob man in Wirklichkeit von dem einen Standorte aus, so wie es auf der Bühne geschieht, die Vorgänge auf dem anderen auch würde beobachten können; hier hat sich Ayrer ebensowenig wie das ganze 16. Jh. zu einer klaren Raumvorstellung durchgerungen. Der Unterschied von der Bühne der E.K., der die Annahme einer festen Doppelbühne in ihrem Sinne ausschließt, besteht in der räumlichen Gleichberechtigung der einzelnen Bühnenstände.

§ 33. Die Zinne.

Die Zinne, d. i. die Oberbühne der E.K., fügte Ayrer als hauptsächlichsten neuen Bühnenteil zu der Bühne hinzu, die ihm durch die Tradition des Meistersängerdramas bekannt und geläufig war. Das Bamberger Drama kennt die Zinne noch nicht; erst nach dem Einsetzen des englischen Einflusses verwendet sie Ayrer in seinen Dramen. Wir müssen sie uns ganz analog der englischen Oberbühne denken; in halber Höhe der Rückwand, nicht als Balkon vorspringend, sondern über dem Raume befindlich, der hinter der Bühnenrückwand liegt und im Schuldrama und bei der pomponianischen Bühne die „scena", das „absconsorium" bildet. Die Zinne dient, wie die Oberbühne bei Shakespeare, zu den verschiedensten Zwecken. Sehr häufig findet sie Verwendung als Stadtmauer bei Belagerung und Eroberung von Städten. So im Drama von „Kaiser Otto III." Hier erscheint im dritten Akt der Kaiser vor dem abtrünnigen Rom, um sich den Einlaß zu erzwingen. Der Text sagt:

Er schreit zu der Maurn am Thor:
Ihr Wächter, laßt uns bald auffthan
Eurm rechten und wahren Erbherrn! . . . .
Es schreit einer von der Maurn rab:
Eur Majestat geb sich zur Ruh, usw.[a])

Dann folgt der Angriff und die Erstürmung der Stadt; die Scharen des Kaisers dringen durch das Tor ein und nehmen die Stadtmauer in Besitz. Die ganze Szene ist deutlich der englischen Bühnenpraxis nachgebildet; sie mutet fast an wie eine Nachahmung der Eroberungsszene in Shakespeares Coriolan.

Dieselbe Situation finden wir im dritten Akt des Mahomet. Hier geht die Eroberung von Konstantinopel durch die Türken folgendermaßen vor sich:

Man hebt an zu Trummeten, zu schießen und zu rumpeln. Etlich kommen auff die Maurn, aber die Türcken lauffen ein, schlagen lang an einander, lauffen ab, kommen wider, schlagen wider an einander, endtlich erobern die Türcken die Statt mit einem greulichen Mord- und Zeltergeschrey und gehn alle ab[b]).

[a]) Keller, S. 448.
[b]) ibid. S. 761.

Die Szene stellt also einen heftigen Kampf vor der Stadt dar, der auch von der Mauer herab geführt wird. Die Eroberung geschieht in genau derselben Weise wie im Ottodrama.

Auch im dritten Drama von „Valentin und Ursus" müssen wir die Verwendung der Zinne als Stadtmauer annehmen. Im zweiten Akt fällt hier der Sultan durch Verrat in die Hände des Kaisers Alexander, und der befiehlt, den Sultan über die Mauer hinaus zu henken (S. 1459). Der Sultan wird abgeführt, und der Kaiser verläßt ebenfalls mit seinem Gefolge die Bühne. In der nächtlichen Szene nun stellt die Bühne das freie Feld vor der Stadt vor, und die Zinne tritt als Stadtmauer in Funktion. Die Anweisung lautet:

> Alsdann henkt man den Soldan uber die Maurn nauß. Peviam (der türkische Feldherr) kommt mit etlichen gerüsten Kriegsleuten, sicht den Keiser usw. [a])

Im vierten Drama dieses Zyklus finden wir im dritten Akt wieder die typische Eroberungsszene. Die Anweisung sagt hier:

> Kompt König Pipinus mit Ursu, dem Alten Valentin und wen er mehr haben kan . . . . Sie heben an zu stürmen. Die in der Statt wehren sich hart, biß endtlich die Christen die Statt erobern unnd ersteigen, und wird inwendig ein groses mordtgeschrey; auch jagt man etliche hinauß auff die Brucken und erschlegt sie [b]).

Das Ersteigen der Stadtmauer in dieser Szene beweist, daß auch hier die Zinne in Anwendung kommen muß.

Bei Turnieren und Schaustellungen dient die Zinne als Tribüne oder Galerie für die Zuschauer. In der „Pelimperia" haben wir diese Verwendung bereits gefunden (S. 938; vgl. oben S. 172). Ähnlich in der „schönen Phaenicia" im ersten Akt. Der König hat ein Turnier angesagt und erscheint auf der Bühne mit seinem Gefolge, die Gäste erwartend. Währenddem versammelt sich das Frauenzimmer auf der Zinne und sieht von da aus dem Kampfspiel zu (S. 2057).

In der Wolfdietrichtrilogie spielt die Zinne eine besonders große Rolle. Sie dient hier als Luginsland oder als Zinne im eigentlichen Sinne des Wortes, und ihre Verwendung in diesen drei Dramen hat sicherlich der Oberbühne in Ayrers Sprachgebrauch den Namen gegeben. Im ersten Drama des Zyklus hat Hugdietrich eine geheime Unterredung mit dem Wächter der Burg. Die Anweisung sagt:

---

[a]) Keller, S. 1460.
[b]) Keller, S. 1543.

Kompt Hueg Dietrich mit Anthoni, dem Wechter. So es sein kan, soll es auff der Zinen geschehen[a]).

Wenige Szenen später wird das Kind, das Liebgart dem Hugdietrich geboren hat, ausgesetzt. — Anweisung:

Der Wechter bringt das Kindlein auff die Zinnen in einem schönen Kästlein .... er lest das Kindlein nunter und geht weg[b]).

Und gleich darauf erscheinen Liebgart und der Wächter auf der Zinne; S. 981 sagt die Anweisung: „Die Königin geht auff die Zinnen zu jhrer Tochter." Die beiden Frauen gehen dann „von der Zinnen auff die Prucken". Hier spielt das Stück auf der neutralen Bühne weiter.

Die Zinne stellt also in diesen Szenen den Wächterturm dar, und da der Wächter seinen Posten nicht verlassen darf, müssen alle Szenen, in denen er auftritt, auf der Zinne spielen.

Auch im zweiten Drama des Zyklus kommt die Zinne in derselben Bedeutung vor. Im vierten Akt hat der Riese Wellas die Sigmina, Wolfdietrichs Gemahlin, entführt und hält sie auf einem Bergschloß gefangen. Wolfdietrich hat ihren Aufenthalt erfahren und erscheint vor der Burg, sie zu befreien. Er sendet ihr durch ihre Jungfrau Fraumuth Botschaft und setzt sich vor der Burg nieder. Darauf folgt eine Szene zwischen Wellas und Sigmina, mit der Bühnenanweisung:

Wellas, der Rieß, geht ein mit Sigmina und Fraumuth; kans denn auff der Zinen geschehen, so ists desto besser[c]).

Wellas geht dann wieder ab, die Frauen ebenfalls: „gehen von der Zinen." Unten auf der Brücke kommt dann Wellas zu Wolfdietrich heraus und wird von ihm erschlagen.

Im dritten Wolfdietrichdrama erscheint die Zinne ebenfalls mehrere Male in derselben Bedeutung. S. 1136 beobachtet der Astrolog Luprecht auf dem Turme der Burg die Sterne und liest aus ihnen die Zukunft. Die Anweisung lautet:

Luprecht, der Weiß Heyd, kompt auff die Zinnen, sicht sich umb.

S. 1148 ist wieder eine Wächterszene. Wolfdietrich kommt vor die Burg der verwitweten Kaiserin Rosilla. Nicephorus, der Wächter „auff der Zinnen", ruft ihn an. Wolfdietrich will mit der Kaiserin

[a]) Keller, S. 972.
[b]) ibid. S. 976.
[c]) ibid. S. 1088.

sprechen; diese erscheint „auff der Zinnen" und wirft ihm einen Ring herab, der als Erkennungszeichen dienen soll. Im nächsten Akt (S. 1165) kommt Wolfdietrich nach glücklich bestandenem Drachenkampf zurück vor die Burg der Rosilla. Wieder wird die Zinne verwendet in derselben Weise wie vorher. Nicephorus ruft den Ankommenden von der Zinne herab an; die Kaiserin erscheint auf der Zinne, vernimmt die Siegesbotschaft und geht hinunter, um den Ritter am Tore zu empfangen. In einer weiteren Szene (S. 1173) stellt die Zinne den Turm des Gefängnisses dar, wo Wolfdietrichs Getreue, Herzog Bechting (Berchtung) und seine Söhne, gefangen gehalten werden, und wo sie sich auf der Zinne in der freien Luft ergehen dürfen. Hier erscheint Berchtung und stirbt in den Armen seiner Söhne.

In gleicher Bedeutung erscheint die Zinne im zweiten „Valentin und Ursus"-Drama[a]). Auf der Burg der stolzen Eclaramunda befindet sich das weissagende eherne Haupt, das dem Ursus seine verborgene Herkunft verkünden soll. Vor dieser Burg erscheinen die beiden Heldenbrüder. Oben von der Zinne sieht Eclaramunda herab und heißt sie weitergehen. Unten aber erzwingen sich die beiden im Kampfe mit dem Burgvoigt und der Löwin den Eingang. Eclaramunda erkennt an dem Ring ihres Bruders, den ihr Valentin vorweist, wer die beiden sind, und geht hinab, um sie zu empfangen. Die Bühnenanweisung sagt hier:

> Sie gibt jhnen die Hand und sie neigen sich gar tieff und gehn mit jhr ab. Kommen balt wider (oder, so man kan, sol das Haupt auf der Zinnen stehen, und sie auch darauff gehen) fur das Ehern Haupt[b]).

Interessant ist, daß hier, wie schon oben im Wolfdietrich-Zyklus, Ayrer die Verwendung der Zinne in das Belieben der Darsteller setzt. Er war sich wohl bewußt, daß er mit der Zinne etwas Neues einführte, und mußte damit rechnen, daß es nicht überall, wo man seine Stücke aufführen wollte, möglich war, über der Bühne noch eine Zinne anzubringen.

Als Balkon des Bürgerhauses fungiert die Zinne — wie in den Dramen des H.J. — in der „Phaenicia" (S. 2071). Jahn will der Jungfrau Anna Maria unter ihrem Fenster seine Liebe erklären, statt des Mädchens ist aber Gerando, sein Herr, oben am

---

[a]) Keller, S. 1409 ff.
[b]) ibid. S. 1411.

Fenster und gießt ihm einen Topf Wasser über den Kopf. Dieselbe Situation findet sich in dem Fastnachtsspiel „Wie der Teufel einer Buhlerin ihr Ehr vor ihren Bulern hütet" (Nr. 42). Hier gießt der Teufel als Tugendwächter einen Topf voll Wasser herunter auf den Liebhaber, der vor dem Fenster der Frau ein Ständchen bringt (S. 2694). Im „Meister Simon" (Nr. 32) klopft der Meister an seinem Hause an, die Frau und Magd sehen erst oben herab, gehen dann hinunter und lassen den Mann herein (S. 2387). Im „Überwundenen Eiferer" (Nr. 47) läßt die Frau von der Zinne einen Faden herab auf die Straße; an ihm soll der Liebhaber ziehen, wenn er des Nachts zu ihr schleichen will (S. 2795). Als er dann wirklich kommt und an dem Faden zieht, „geht die Frau herfür und sieht oben rauß" (S. 2796).

Schließlich möchten wir die Zinne auch noch für die Szenen, die im Himmel spielen, in Anspruch nehmen, so daß sich die Bühne Ayrers auf dem Umweg über die Bühne der E.K. in dieser Hinsicht wieder mit der alten Mysterienbühne berührt. Eine derartige Szene liegt vor im letzten Akt des ungedruckten Dramas „vom reichen Mann und armen Lazarus". Der reiche Mann ist vom Teufel in die Hölle geworfen worden — als Hölle dient das „Loch in der Brucken"; — von hier sieht er, getreu der biblischen Erzählung, den Lazarus in Abrahams Schoße sitzen. Die Anweisung lautet: „Abraham ist in der hohn bei Lazaro" (S. 3226). So ist auch das szenisch sehr komplizierte Fastnachtsspiel „von den drei Landsknechten", die weder im Himmel noch in der Hölle geduldet werden (Nr. 55), zu erklären. Nachdem die Handlung wie gewöhnlich auf der neutralen Bühne sich abgewickelt hat, kommen die Landsknechte vor die Himmelstür und begehren Einlaß. Sie werden von Petrus eingelassen. Die nächsten Szenen spielen im Himmel. Die Landsknechte benehmen sich hier dermaßen ungebührlich, daß sie alsbald wieder hinausgewiesen werden. Diese Szenen müssen wir auf der Zinne unterbringen. Die Landsknechte werden unten zum Tor eingelassen und erscheinen gleich darauf oben wieder. Die Rückwand hat aber, wie schon bei den E.K., zwei Türen; die zweite, neben der Himmelspforte, stellt das Höllentor dar. Hier klopfen die Landsknechte an, nachdem sie aus dem Himmel fortgejagt worden sind, der Einlaß wird ihnen jedoch verweigert. Szenen, die analog den Himmelsszenen in der Hölle selbst spielen, sind vermieden. Die Hölle ist in diesem Spiel in humoristischer Weise nur als der Aufent-

haltsort der Teufel betrachtet, wo es ganz behaglich zugeht und auf Ordnung und Anstand gehalten wird; der Verdammungsort der armen Seelen ist das Höllenwirtshaus, wo Pech und Schwefel statt des Weines verzapft wird. Dieses Höllenwirtshaus, das also die Hölle, wie sie im Drama „vom reichen Mann" vorkommt, vertritt, wird dargestellt unter Zuhilfenahme des „Loches in der Brucken", aus dem Feuer und Schwefeldampf emporsteigt. Hier werden die drei Kumpane schließlich zum Lohn für ihre Sünden hineingesteckt.

§ 34. Das Loch.

Das „Loch in der Brucken" hat Ayrer nicht erst von den E.K. übernommen; es war schon ein wesentlicher Bestandteil der Hans Sachs-Bühne. Bei Ayrer spielt es jedoch eine große Rolle und wird zu den verschiedensten Zwecken verwendet. Am häufigsten dient es zur Darstellung übernatürlicher Vorgänge. Mit Hilfe der Versenkung geschieht das Erscheinen und Verschwinden von Geistern, Teufeln und Zauberern. Das Verschwinden des Zwerges Alberich im zweiten „Wolfdietrich"-Drama ist folgendermaßen vorgeschrieben:

> Das künt man also machen, das man das loch in der Brucken also machet, das es unter sich auff gieng; so könd man steuper darunter setzen, an die könnt man bender binden und sie inwendig hinder sich ziehen, so spreng der Zwerg hinein [a]).

Das Loch soll hiernach durch eine Falltür verschlossen sein, die erst im Bedarfsfalle geöffnet wird. Im „Theseus"-Drama will Medea ihrem Schwäher Eheson durch Zauberkunst die Jugend zurückgeben. Sie heißt ihn ins Loch treten und beschwört den Teufel. Der springt aus dem Loche heraus, empfängt ihren Befehl und springt wieder hinein und reißt den Eheson vollends mit hinab. Neu verjüngt steigt dieser bald darauf wieder hervor (Keller, S. 1234). Es müssen sich, wie bei Hans Sachs im Drama „vom jüngsten Gericht" [b]), so auch bei Ayrer mehrere Versenkungen auf der Bühne befinden; im „Theseus"-Drama säet Jason die Drachenzähne in die Erde, und sogleich steigen mehrere Riesen in Harnischen „durch die löcher auß

[a]) Keller, S. 1035.
[b]) Vgl. oben S. 18 u. 23.

der Prucken" herauf (Keller, S. 1225). Im zweiten „Valentin und Ursus"-Drama holt der Zwerg Pacollet aus dem Loch sein Zauberpferd (Keller, S. 1414). Das Erscheinen des Teufels geschieht ferner mit Hilfe des Lochs im „getreuen Ramus" (Keller, S. 1872), ebenso in der „Sidea" (Keller, S. 2184).

Als Höhle der Wölfin ist das Loch genannt im ersten Wolfdietrich-Drama (Keller, S. 977), als Höhle des Drachen, in die das Ungeheuer den Ritter Artus unversehens hinabzieht, im ersten Melusinen-Drama (Keller, S. 1654). Den Zugang zu einem unterirdischen Kerker bildet die Versenkung im „Otto III."; hier wird der gefangene und abgesetzte Papst Johannes hinabgestoßen (Keller, S. 455). Ebenso im zweiten Drama von „Valentin und Ursus": der Zwerg Pacollet öffnet durch einen Zauber die Falltür, die das Loch verschließt, und befreit den gefangenen Valentin (Keller, S. 1426). In ähnlicher Weise stellt die Versenkung ein Kellerloch vor im zweiten Melusinen-Drama. Der unglückdrohende Knabe Horribel soll unschädlich gemacht werden. Raimund befiehlt:

Führt jhn in ein leern Keller hin,
Thut jhn mit Feur erstecken drin.

Der Knabe wird hierauf gebunden, ins Loch geworfen und ein Feuer angezündet, daß er am Rauch ersticken soll (S. 1706). Im ersten Römerdrama dient das Loch als Grab, in dem die sündige Vestalin Rea lebendig verscharrt wird (S. 47), desgleichen im Fastnachtsspiel von Andreuxus. Hier ist es das frisch aufgeworfene Grab, an dem die beiden Diebe Rumor und Sutor einen schändlichen Leichenraub begehen (S. 2356). In demselben Spiele stellt es eine Düngergrube vor, in die Andreuxus, auf einem galanten Abenteuer begriffen, hineinfällt (2347), und endlich einen Brunnen, in den der vom Unglück verfolgte Andreuxus hinabgelassen wird und nicht wieder heraus kann, bis es ihm durch List gelingt zu entkommen (S. 2353). Als Dunggrube erscheint es noch einmal im „Meister Simon"; hier wird der alte Narr von den beiden lustigen Malern, die ihn angeblich zu einem Freudenfeste führen wollen, hineingeworfen (S. 2378). Als Backofen fungiert das Loch in dem Spiel „von der ehrlichen Bäckersfrau"; hier verstecken sich die beiden Liebhaber der Frau, als der Bäcker hereintritt (S. 2777). Im „Mahomet"-Drama werden die von den Türken geraubten Kirchenschätze ins Loch geworfen und verbrannt (S. 769). Sogar in den Singspielen findet das Loch Verwendung. Im „Claus Narren"

(Nr. 65) wird es zur Herrichtung des Narrenbades verwendet und Claus hineingesetzt (S. 3130).

Endlich muß die Versenkung zur Andeutung eines Flusses oder gar des Meeres dienen. Als Tiberfluß fanden wir es bereits im dritten Römerdrama, wo der Brand der Brücke dadurch dargestellt wird, daß Feuer zum Loch herausschlägt (S. 223), und im fünften Drama dieses Zyklus, wo die Römer, die die Brücke verteidigt haben, „in die Tiber oder das loch" hinabspringen (S. 416). Als Andeutung des Meeres fanden wir es im „Theseus"-Drama, wo der Sprung des Egeus ins Meer dadurch dargestellt wird, daß er in das „loch unter der Prucken" springt (S. 1279). Schon vorher kommt es in demselben Drama in der gleichen Bedeutung vor: Theseus hat den Riesen Siron erschlagen und wirft den Leichnam ins Loch mit den Worten: „Jetzt must du selbst im Meer ertrincken usw." (S. 1253).

Die Verwendung der Versenkung als Zugang zur Hölle im „Reichen Mann und armen Lazarus" und in dem Spiel „von den drei Landsknechten" haben wir bereits besprochen.

Die Versenkung führt zu einem unter der Brücke befindlichen Raum, der, wenn man so sagen darf, als Maschinenraum und als Garderobe dient. Hier wird das Feuer unterhalten, das im dritten Römerstück und im „Lazarus"-Drama zum Loch hervorschlägt; hier ändert im „Theseus" der alte Eheson seine Maske, um dann als Jüngling wieder emporzusteigen, hier wechseln Andreuxus und Meister Simon, nachdem sie in die Mistgrube gefallen sind, die Kleidung, um dann arg besudelt wieder an der Oberfläche zu erscheinen. Es ist anzunehmen, daß dieser Raum auch in direkter Verbindung mit dem hinter der Bühnenrückwand befindlichen Raume stand, der den Zugang zur Zinne vermittelte.

§ 35. Die Ausstattung der Bühne.

Da die Bühne neutralen Charakter hat und durch keinen Vorhang oder Wechsel fester Standorte die Änderung des Szenenbildes erleichtert wird, muß die Bühne ebenso wie bei den Meistersängern und die D.B. bei den E.K. so beschaffen sein, daß alle Szenen, sei es im Palast oder in der Hütte, im Walde oder auf dem Schlacht-

felde, ohne weiteres auf ihr sich abspielen können. Es ist im einzelnen schwer zu sagen, was Anrer hier vor seinen Vorbildern übernommen und was er selbst geschaffen hat, da unter gleichen Bedingungen naturgemäß gleiche Verhältnisse entstehen mußten. Die wichtigsten Requisiten sind ein Thronsessel auf der einen und ein Baum auf der anderen Seite der Bühne; dazwischen liegt das physiognomielose neutrale Bühnenfeld. Wenn diese beiden Hauptrequisiten, oder eines von ihnen, nicht gebraucht werden, so werden sie von den Darstellern ignoriert, als ob sie nicht vorhanden wären, und ebensowenig stört es die Zuschauer, daß während einer Schlacht auf der Bühne ein Thron steht, auf dem in der nächsten Szene der König Platz nimmt, um Rat zu halten. Werden beide Requisiten zugleich benutzt, so entsteht jene eigenartige Standortschronik, wie wir sie im „Wolfdietrich" fanden[a]).

Der Königsthron ist das allerunentbehrlichste Requisit. Es ist das Vorrecht des Königs, sich zu setzen, während seine Umgebung stehend seiner Befehle harrt. Nicht nur in der Ratsversammlung, sondern auch in ganz intimen Familienverhältnissen fehlt nie die Anweisung: „der König setzt sich." Ausgenommen sind hiervon einzig die Szenen auf dem Schlachtfelde.

Das zweite, nicht so häufig gebrauchte, aber gleichwohl unentbehrliche Requisit ist ein Baum, der sich dem Throne gegenüber an der anderen Seite der Bühne befindet. Namentlich im „Wolfdietrich"-Zyklus sind Waldszenen sehr häufig. Daß durch mehrere Bäume oder durch eine gemalte Wanddekoration die Szenerie entsprechend dem Orte, an dem die Szene spielen soll, angedeutet worden wäre, ist eine Annahme, die sich schwer beweisen, aber desto leichter bestreiten läßt[b]). Ein Baum muß jedoch mindestens auf der Bühne gestanden haben. Im zweiten „Wolfdietrich"-Drama legt sich der Zwerg Alberich unter eine Linde und schläft:

> Allhie unter der schönen Linden
> Laß ich mich alle Morgen finden[c]).

---

[a]) Keller, S. 1065 ff.; vgl. oben S. 190.

[b]) Wenn Anrer die Anwendung gemalter Prospekte, wie sie sich in der Münchener Dramenhandschrift von 1582 finden (vgl. oben S. 25 ff.), gekannt hätte, so würde sich bei der sonst so umständlichen Genauigkeit seiner Bühnenanweisungen sicher eine Spur davon in seinen Dramen finden.

[c]) Keller, S. 1032.

Aus den gleich darauf folgenden Worten des Ottnit:

In diſer Wiltnuß geh ich rummen
Und weiß fürwar nit, wo ich bin,
Wo ich ſoll nauß oder wohin.
Ich bin gangen an dieſer Wandt
Und iſt mir begegnet niemandt.
Es hat allhie ſchön Waſſerbrunnen,
Schön Wieſen, darein ſcheint die Sonnen
Und ſingen die Vögel ſo herrlich wol,
Daß mein hertz drob iſt freuden vol[a]).

darf man keineswegs auf eine dementſprechende dekorative Ausſtattung der Bühne ſchließen; die Stelle beweiſt mit der Erwähnung der „Wand", d. i. der Bühnenwand, eher das Gegenteil[b]). Die Wand in der von Ottnit beſchriebenen Wildnis entſpricht ganz der Mauer an der Meeresküſte in der Tragikomödie im „Liebeskampf". Als Analogie kann man den Prolog zur Nürnberger „Suſanna" (vgl. oben S. 14) heranziehen, wo ſich der Dichter in ſeiner Selbſtironie über die Inkongruenz von Text und Bühnenbild luſtig macht.

Unter der Linde, die auf der Bühne ſteht, legt ſich Wolfdietrich nieder, wo ihn Ottnit vom Palaſt aus beobachtet — Standorttechnik, vgl. oben S. 190. — Im fünften Akte dieſes Dramas verzaubert Mabilla, das wilde Holzweib, die Linde, daß jeder, der ſich darunter legt, in einen tiefen Schlaf verfallen muß (S. 1096). Dieſem Zauber verfällt Ottnit zweimal; das erſte Mal wird er von Mabilla gerettet (S. 1105), das zweite Mal wird er von den beiden Drachen fortgeſchleppt (S. 1114).

Der Baum auf der Bühne iſt ferner wichtig im Zwiſchenſpiel des „Königs von Cypern". Jahn kommt zu dem Zauberer Nigrinus und wird von dieſem in übermütiger Weiſe genarrt. Nigrinus heißt ihn unter den Baum treten und läßt es dann aus den Zweigen herab regnen, dann muß Jahn auf den Baum ſteigen und wird mit Feuerwerk und der Erſcheinung des Teufels erſchreckt (S. 2017).

Endlich iſt der Baum nötig in der ſchon beſprochenen Szene in der „ſchönen Sidea" (S. 2204). Sidea ſucht auf dem Baume eine Zuflucht; ihr Geſicht, das ſich im Waſſer des Brunnens am Baume ſpiegelt, hält die eitle Schuſtersfrau für ihr eigenes.

---

[a]) Keller, S 1032, 26—34.

[b]) Vgl. die „geſprochene Dekoration" im Schuldrama (Exp. Schmidt, Bühnenverhältniſſe des Schuldramas uſw., S. 149).

Der Brunnen gehört mit dem Baume eng zusammen. Außer in der „Sidea" und dem Fastnachtsspiel „Andreuxus" kommt er noch vor im zweiten „Wolfdietrich"-Drama. Hier befindet sich vor der Burg des Riesen, der Sigmina, die Gemahlin Wolfdietrichs, gefangen hält, ein Brunnen; Fraumuth sagt zu dem herannahenden Wolfdietrich:

Wo kompt jhr her? Was suchet jhr
Allhie bey diesem schönen Brunnen?[a])

In der obenerwähnten Stelle spricht Ottnit von dem Brunnen in der Wildnis. Wir können daraus die Lage der einen Versenkung, nämlich unter dem Baum an der einen Schmalseite der Brücke bestimmen. Man möchte es fast bedauern, daß Ayrer kein Susannendrama hinterlassen hat. Seine Bühne würde dazu vortrefflich gepaßt haben: der Garten mit Baum und Brunnen auf der einen, der zum Richterstuhl gewordene Thronsitz auf der anderen Seite, dazwischen das neutrale Bühnenfeld.

Neben diesen ständigen Requisiten kommt noch die in vielen Szenen notwendige Dekoration in Betracht, die während des Stückes hergerichtet und wieder entfernt wird. Die hauptsächlichsten Fälle sind die Herrichtung eines Tempels und die Vorbereitungen zu einem Festmahle. Bei dem letzteren sehen wir den Unterschied von der Bühne der E.K. Hier stehen Tisch, Stühle und Bänke, wenn sie überhaupt gebraucht werden, von Anfang an auf der H.B.; bei Ayrer, der keine H.B. kennt, werden diese Requisiten stets erst hereingebracht. Wie jedoch solche Dekorationsänderungen vorgenommen werden, das hat Ayrer von den E.K. gelernt: er zieht sie nämlich, wenn irgend angängig, in das Stück hinein und läßt sie von den Darstellern selbst vornehmen. Im ersten Römerdrama wird der Jupitertempel hergerichtet. Die beiden Priester treten auf und erwarten den Amulius, der das Orakel befragen will. Anweisung: „Sie richten beede den Tempel zu mit Tebichten, Altarn, brinnenden Liechten, setzen vil Bilter auff den Altar und richten ein Seulen auff mit einem Jupiter"[b]). Diese Dekoration bleibt bis zum zweiten Akt, wo Labina, die sündige Vestalin, sich vor Jupiters Götterbild dem Gottesurteil unterziehen muß, das sie mit Hilfe des Teufels besteht, und wo zum Schluß Rea an dem Altar lebendig begraben wird.

---

[a]) Keller, S. 1087.
[b]) ibid. S. 24.

Dieselbe Szene der Herrichtung des Tempels wiederholt sich in dem Drama „von den zwei fürstlichen Räten". Hier wird von den Priestern der Apollotempel hergerichtet. Die Anmerkung lautet hier kurz: „Jetzt richt man den Tempel zu" [a]).

Im „Ritter Torellus" wird die Vorbereitung zum Hochzeitsmahl im 7. Akt folgendermaßen vorgeschrieben: „Jetzund richt man den Tisch 'auff das allerstattlichst zu. Jahn ist auch dabey und hilfft" [b]). Hier ist die Szene zugleich dazu benutzt, durch die Hinzuziehung des Narren, der sich natürlich gemäß seiner Rolle bei diesen Zurüstungen möglichst täppisch benehmen muß, einen komischen Effekt zu erzielen. Diesen Zug hat Ayrer jedenfalls aus dem „Vincentius Ladislaus" des H. J. entnommen. Johan Bouset, der hier im Gegensatz zu seiner sonstigen Art den klugen Narren spielt, fällt doch bisweilen in seine echten Bouseteigenschaften zurück. So heißt es bei der Herrichtung des Brautbettes im letzten Akt: „Das Bette wird zugerichtet, bey demselben ist Johan Bouset beschefftig, und Director des gantzen Wercks" [c]).

Die Herrichtung des Bühnenraums zu dem Zwischenspiel in der „Pelimperia" nach dem Vorgange des englischen Originals haben wir bereits erwähnt.

Im „Reichen Mann und armen Lazarus" müssen wir annehmen, daß die Szene für das Gastmahl des Dives erst hergerichtet wird, wenn es auch der Text der Handschrift nicht besonders vorschreibt. Ebenso müssen im dritten Akt des „Knabenspiegels" die Bänke für die Szene des Schulmeisters Felix und seiner Zöglinge in der Schule erst hereingeschafft und dann wieder weggenommen werden (S. 3342 ff.). Tische und Stühle werden auch sonst noch in einzelnen Szenen gebraucht: im „Valentin und Ursus" (viertes Stück) zum Brettspiel der beiden Könige (S. 1544), in den „Brüdern von Syracus", dem Fastnachtsspiel „von einem alten Wucherer" und dem Spiel „von den drei Landsknechten" zu den Wirtshausszenen und noch vielen anderen. Im „Theseus"-Drama verbirgt König Egeus Schwert und Schuhe unter einem Stein, der jedenfalls von Anfang an auf der Bühne ist (S. 1216).

Eine sonstige dekorative Ausstattung der Bühne ist nirgends nachzuweisen. Kulissen und gemalte Prospekte gehören erst einer

---

[a]) Keller, S. 2316.

[b]) Ibid. S. 1843.

[c]) Holland, S. 553; vgl. oben S. 97.

späteren Zeit, die unter dem Einfluß der italienischen Bühne steht, an. Das einzige, was wir noch mit Sicherheit annehmen können, ist, daß die Türen der Seiteneingänge mit Teppichen und Vorhängen versehen sind. Hinter ihnen verbergen sich die Lauscher und Verräter, die im alten Drama unentbehrlich sind. Solche Lauschszenen finden sich in den Römerdramen, in der „Pelimperia", im „Theodosius", in den Zyklen von Wolfdietrich und Valentin, und in vielen anderen Dramen. Im Fastnachtsspiel „Andreuxus" sieht Eva, die Magd, „unter dem fürhang rauß" und beobachtet voller Schadenfreude, wie Andreuxus in die Grube fällt (S. 2347). Etwas anderes als ein derartiger Türvorhang kann hier nicht gemeint sein.

§ 36. Die Zugänge zur Bühne. Die Bühne Jakob Ayrers und das Schuldrama.

Noch ein Wort ist über die Ein- und Ausgänge zu sagen. Das Meistersängerdrama kam mit einem „Eingang" an der einen und einem „Ausgang" an der anderen Seite der Bühne aus. Auf dieser Stufe steht bei Ayrer noch völlig das Bamberger Drama. Von den E.K. übernahm Ayrer mit der Zinne notwendigerweise die Türen der Rückwand. Daß er zwei solcher Türen bei seiner Bühne verwendete, machten wir wahrscheinlich an dem Spiel „von den drei Landsknechten". Ayrer hat für die Zugänge die Bezeichnung „Eingang, Ausgang und Aufgang". Eingang und Ausgang sind die beiden Türen der alten Meistersängerbühne, Aufgang die Türen der Rückwand, durch die man auf die Zinne hinaufgelangt. Die Seiteneingänge führen ins Freie, Unbestimmte; die Türen der Rückwand in das Haus, in den Palast, in den Kerker, in die Stadt usw. Sie werden auch meistens überhaupt als Tür oder Tor bezeichnet.

An diese Türen der Rückwand knüpft sich die bedeutungsvolle Neuerung, die Ayrers letzte Periode auszeichnet. Wir haben oben (S. 53 f.) gesehen, wie die Terenz-Bühne immer mehr einen neutralen Charakter annahm und sich damit der Bühne der Meistersänger näherte. War so der Schritt von der einen Seite geschehen, so tat ihn Ayrer von der anderen her. Indem er die Zahl der Türen in der Rückwand vermehrte und ihnen den Charakter der Szena im

Schuldrama gab, war seine Bühne zur Terenz-Bühne geworden. Namentlich in den Fastnachtsspielen tritt uns diese Bühne in Verbindung mit der Zinne entgegen. Im „Andreuxus" klopft der übel behandelte und bestohlene Liebhaber an dem Hause der Buhlerin an. Eva, die Magd, sieht oben heraus und heißt ihn seines Weges gehen (S. 2349). Andreuxus klopft nochmals an. Hier sagt die Anweisung: „Es sieht an eim andern ort ein Nachbar heraus." Hier sind offenbar zwei Türen in der Rückwand, die zwei Häuser vorstellen. Über jeder Tür in der Höhe der Zinne ist ein Fenster. Die Neuerung ist die, daß die Zinne nicht ein für sich bestehendes Aktionsfeld bildet, sondern an der Teilung der Rückwand in verschiedene „Scenae" teilnimmt. Wir müssen annehmen, daß durch Vorhänge in der halben Bühnenhöhe die Fenster der einzelnen Häuser abgeteilt sind, wie es bei den Türen unten der Fall ist. Eine ähnliche Szene scheint in dem Fastnachtsspiel „von den verwechselten Eheleuten" vorzuliegen. Der Zauberer Nigromanticus sagt bei seinem ersten Auftreten:

Ich zieh allhie in eim Hauß ein,
Drinn zweyerley Haußhalten seyn[a]).

Jede der beiden Türen der Rückwand dient also einem der beiden Ehepaare als „Scena" im Sinne der Terenz-Bühne. Über der Scena befindet sich das dazu gehörige Fenster, durch das Neandra, das alte Weib, herunterschaut. Von den größeren Dramen fügt sich vor allem die Komödie „von einem alten Buhler" in diese Bühne ein, doch ist es nicht mit Sicherheit zu entscheiden, ob Ayrer bei der Abfassung des Dramas wirklich diese Bühneneinrichtung im Auge gehabt hat.

Fassen wir das bisher über Ayrers Bühne Gesagte zusammen, so kommen wir zu dem Resultat, daß bei ihm die Verschmelzung der englischen mit der deutschen Bühne ihren Abschluß erreicht. In der letzten Periode von Ayrers Tätigkeit machen sich bei ihm bereits die ersten Anzeichen des beginnenden Einflusses der Bühne der italienischen Komödie bemerkbar, die wir in der Mitte des 17. Jh.s zur unbeschränkten Herrschaft kommen sehen, und die die unmittelbare Grundlage der modernen Bühne zu werden bestimmt war.

---

[a]) Keller, S. 2395.

C. Die Darstellung.

§ 37. Das Bamberger Drama.

In der Darstellungskunst ist Ayrer bereits in dem Bamberger Drama erheblich über den Standpunkt des Hans Sachs hinausgeschritten. Die alten Meistersänger wollten nur durch den Inhalt und durch das Wort wirken und legten deshalb auf die Darstellung nur soviel Gewicht, als unumgänglich nötig war. Ayrer dagegen war bestrebt, ein glänzendes Ausstattungsstück zu schaffen, in dem die Handlung nur die Folie hergab zu den pompösen Schaustellungen, mit denen er das Publikum anlockte. Man geht wohl nicht fehl, wenn man sein Bamberger Drama als Zeugnis für die Stufe der Kunstentwicklung auffaßt, auf der die Nürnberger Wandertruppen, die in den achtziger Jahren nach Frankfurt kamen, standen.

Zunächst wird die beabsichtigte Wirkung durch das Kostüm erzielt, dem eine ungleich höhere Sorgfalt gewidmet wird, als das bei Hans Sachs der Fall ist. Der Kaiser erscheint in kostbarem Gewande, auf dem Schlachtfelde in strahlender Rüstung. Die Kurfürsten tragen bei der Kaiserwahl ihren Ornat und die nach den Satzungen der goldenen Bulle ihnen zukommenden Reichskleinodien[a]). Den Papst und die hohen geistlichen Würdenträger müssen wir uns in prächtigen, den wirklichen Verhältnissen des 16. Jh.s entsprechenden Kostümen denken. Stefan, der König von Ungarn, trägt bis zu seiner Unterwerfung und Taufe heidnische Kleider. Trauernde erscheinen in schwarzen „Klagkleidern". Die Leistungen der einzelnen Schauspieler in darstellerischer Hinsicht sind noch vollständig konventionell, wie im ganzen 16. Jh. Von einer naturalistischen Herausarbeitung der Affekte ist noch keine Rede. Die Unlustaffekte, insbesondere der Affekt der Trauer, ist lediglich durch „klägliches" Sprechen, also durch das Wort, nicht durch die Geberde, zum Ausdruck gebracht. Der Affekt der Freude zeigt sich in besonderer Ausgestaltung nur bei der Figur des Teufels, der nicht als der äußerlich ehrbar aussehende Verführer erscheint, wie bei den E.K., sondern

---

[a]) Die historische Verwirrung in dem Drama spottet jeder Beschreibung. Ludwig das Kind wird von Berengar von Ivrea besiegt und geblendet, Otto III. erläßt die goldene Bulle und dergl. mehr.

nur in der traditionellen Höllenmaske. Von ihm heißt es im siebenten Akt bei den Vorbereitungen zum Gottesgericht: „Der Teuffel laufft neben mit ein, schlegt die Händt zusammen und springt, ist fro usw." (S. 681). Es ist dies ganz die mittelalterliche Teufelsfigur der Mysterien.

Durch das Einzelspiel konnte Ayrer so keine außergewöhnliche Wirkung erzielen; deshalb legte er das Hauptgewicht auf Massenszenen und benutzte jede Gelegenheit, eine solche anzubringen. In erster Reihe stehen pomphafte Aufzüge, deren fast in jedem Akt einer vorkommt. Durch peinlich genaue Bühnenanweisungen sind wir vollkommen über die Inszenierung unterrichtet. Die glänzendste Szene ist die Wahl Heinrichs II. zum Kaiser, welche den Hauptteil des fünften Aktes ausfüllt. Der Verfasser kann sich gar nicht genug tun, die Szene so prunkvoll wie nur möglich zu gestalten. Folgendermaßen geht die Wahl vor sich:

> Die sieben Churfürsten gehn in jhren Ornaten und jhrer Ordnung nach einander ein. Erstlich Erbo, der Bischoff zu Maintz in seinem Ornat und roten Rock, tregt ein groß Buch und ein Fahnen mit einem Adler. Zum andern der Treberus, der Bischoff zu Trier, tregt ein rothen und gelben Fahnen. Zum dritten Herbertus, Bischoff zu Cöln, tregt ein Kron auff einem schönen Küß. Zum vierdten Boleslauß, der Fürst in Böheim, tregt auff einem Küß das gulten Fluß. Zum fünfften Heinrich, der Pfaltzgraf, den Reichs-Apffel. Zum sechsten Bernhart, Hertzog zu Sachßen, daß Schwerdt. Zum siebenten Anhalt, Marggraf, das Scepter. Zum achten Ehrnholt tregt ein Samaten rothen Chormantel. Zum neundten Philippus, der Notarius, tregt Papir und ein Schreibzeug. Sie legens alles auff ein Tisch, setzen sich nider.

Hierauf findet die Stimmenabgabe der Kurfürsten statt. Sodann geleitet der Ehrnholt den Herzog Heinrich herein, und Bischof Erbo von Mainz verkündet ihm seine Wahl zum Kaiser. Heinrich nimmt nach einigen demütigen Worten auf dem Throne Platz und empfängt die Insignien der kaiserlichen Würde:

> Die Churfürsten stehn alle, so kompt ein groß menig Trabanten unnd wen man sonsten von Spilleuten haben kan. Es sollen auch etliche wolgeputzte Knaben vorhanden sein, die sollen umb den Keiser stehn.

Sodann werden dem Kaiser die Reichskleinodien überreicht, er nimmt sie in Empfang und gibt sie dann an die Pagen weiter. Bei der Entgegennahme des Reichsapfels steht die Anweisung: „Den Apffel muß der Kaiser in der lincken Hand haben."

Am Schluß der ganzen Zeremonie sagt die Anweisung:

> Ob nun Leut bey dem Spiel seind, welche Lateinisch singen köndten, stünd es wol, das man nach dem ordenlichen außgang ein gesang sing und auff den Positif schlüg; hat man aber solches gesang und Seitenspiel nit, so mögen jr zwen etwas Teutsch, so sich zur sachen reimbt, gegen einander singen, alß Herr Gott dich loben wir etc. Oder mögen jhnen selbst etwas darzu machen [a]).

Wie wir schon bei der Einrichtung der Bühne sahen, so zieht auch bei der Darstellung Ayrer stets die gegebenen Verhältnisse in Rechnung und überläßt es den Darstellern, seinen Anordnungen nachzukommen, soweit es jedesmal die äußeren Umstände gestatten. Wo es jedoch möglich ist, da stellt er stets die höchsten Anforderungen an die Regie, um durch Massenentfaltung den Mangel der schauspielerischen Einzelleistung zu ersetzen.

Neben derartigen Aufzügen führt Ayrer mit Vorliebe Kampfszenen vor. Die E.K. lösen den Kampf zweier Heere stets in verschiedene Einzelkämpfe auf; bei Ayrer beruht im Gegenteil die Wirkung auf dem Kampfe der Massen. Von der Wirkung solcher Szenen können wir uns schwer eine Vorstellung machen. Auf uns würden sie nur komisch wirken; Ayrers Publikum ließ seine Phantasie willig den Intentionen des Dichters folgen. Die Schlachten auf Ayrers Bühne können sich nicht viel von dem unterschieden haben, was wir heute eine Rauferei nennen. Einige Bühnenanweisungen dieser Kampfszenen mögen hier ihre Stelle finden:

S. 601: Berengar mit den Seinen erwartet den Angriff der Ungarn. Anw.: „die Ungarn kommen, sie schlagen lang an einander, wern vertriben, geschlagen, auch letzlich gar umbgebracht."

S. 616: Berengar erwartet den Angriff Kaiser Ludwigs. Anw.: „Ludwig laufft mit den seinigen gerüst ein, schlagen lang an einander. Berengarius wird mit den seinigen flüchtig."

S. 693: König Stefan von Ungarn erwartet den Angriff Kaiser Heinrichs. Anw.: „Kaiser Heinrich mit seinen Rähten wolgerüst laufft ein, schlagen lang aneinander, die stummen Heidnischen Personen werden erschlagen, der König Steffan fellt dem Keiser zu Fuß."

Daß den E.K. derartige Szenen nicht genügen konnten und sie daher lieber eine Schlacht hinter die Szene verlegten oder in

[a]) Keller, S. 643 ff.

mehrere, mit fechterischer Kunst vorgeführte Einzelkämpfe zerlegten, kann uns wahrlich nicht wundernehmen.

Die Neigung zur Vorführung von Grausamkeiten zeigt sich bei Ayrer schon in seinem Erstlingsdrama. Im dritten Akt werden dem gefangenen Kaiser Ludwig von einem Soldaten Berengars die Augen ausgestochen (S. 622). Diese Neigung mußte sich später unter dem Einfluß der E.K. bedeutend verstärken. Endlich finden wir auch schon Feuerwerkseffekte auf Ayrers Bamberger Bühne. Der verräterische, von Mäusen geplagte Bischof Hatto wird vom Blitzstrahl getroffen. Die Anweisung lautet:

> Kompt ein großer Donnerschlag, fellt das Feur vom Himmel. Der Bischoff fellt umb und stirbt[a]).

„Hans Sachs, in einem riesigen Hohlspiegel gesehen", so könnte man das Bamberger Drama Ayrers charakterisieren. Das Bestreben, durch Pomp und Massenszenen auf die Schaulust der Menge zu wirken, ist es, was Ayrer von seinem Vorgänger unterscheidet; im Grunde genommen wandelt er im Bamberger Drama noch ganz in seinen Fußtapfen. Wir wenden uns jetzt der Frage zu, worin sich der Einfluß der E.K. in Ayrers Darstellungskunst zeigt.

§ 38. Der englische Narr.

Der Jahn Posset ist das erste, was Ayrer von Sackeville-Johan Bouset übernahm. Gewiß dürfen wir den Ayrerschen Narren nicht ohne weiteres mit dem der E.K. identifizieren, da der deutsche Dichter viele ursprünglich deutsche Züge mit der neuen Figur verschmolz, die den E.K. fremd waren; aber ebenso sicher ist es, daß Ayrer sich vollkommen bewußt war, seine komische Figur nach dem englischen Vorbilde geschaffen zu haben.

Von Sackeville hat Ayrer zunächst den Namen der komischen Figur entlehnt. Der weitaus häufigste Name ist Jahn-Johan (Jan bei Mangoldt). Als Zusatz erscheint der Name Posset (Bouset bei H.J.) in den Stücken Nr. 5, 37, 50—53; Panser (Panßer bei H.J. im Magdeburger Druck des „Vincentius Ladislaus") in Nr. 27, 39, 44; Clam oder Clan (Clant bei H.J. in der ersten Fassung der

[a]) Keller, S. 625.

„Susanna") in Nr. 19, 24, 25, 38. Der Name Grundo scheint ebenfalls englischen Ursprungs zu sein. Daneben kommen jedoch auch alte deutsche Namen bei Ayrer vor. Jahn Türck (Nr. 30), Jodel (Nr. 4), Lörlein (Nr. 16), Dhonla (Nr. 67). Als Morio ist er bezeichnet in Nr. 40, wo er lediglich den Prolog zu sprechen hat; auf sein Müllergewerbe deutet die Benennung „Jan Molitor" in der „Sidea". Daß Ayrer seinen Narren bewußtermaßen den Engländern nachbildete, sieht man daraus, daß er ihn bisweilen ausdrücklich als den englischen Narren bezeichnet. So im zweiten Römerdrama, im zweiten „Valentin und Ursus"-Drama und im Fastnachtsspiel „von der Königin Podagra Tyrannei"; der „engelländische Jahn Posset" heißt er in den Fastnachtsspielen 51—53; im „Knabenspiegel" tritt der Bote Philipp auf „wie der Englendische Narr".

Wenn wir an Ayrers komischer Figur die englischen und deutschen Züge unterscheiden wollen, so müssen wir zunächst feststellen, daß seine äußere Erscheinung durchaus dem von Mangoldt beschriebenen Jan-Typus entspricht. Im zweiten Römerdrama heißt es bei Jahns erstem Auftreten: „Jahn geht ein, ist kleidt wie der Engelendisch Narr[a])." Ebenso beziehen sich die angeführten Stellen, an denen Jahn als der englische Narr ausdrücklich bezeichnet ist, natürlich in erster Linie auf das Kostüm. Ferner ist von den E.K. entlehnt die Erscheinung der Narren als Trommelschläger. Den Mittelpunkt der Handlung bildet diese Eigenschaft des Jahn im Fastnachtspiel vom „überwundenen Trummelschläger" (Nr. 50). Ganz entsprechend der englischen Vorlage, dem Pickelheringsspiel von „der schönen Maria", erscheint John Grundo in der Komödie vom „alten Buhler" mit Trommel und Pfeife. Ein besonderer Effekt Ayrers ist es, daß sich Jahn durch sein Pfeifen mitten im Verse unterbricht.

Grundo: Hört, gebt jhr heut kein Hochzeitman?
Darauff soll ich
(Er pfeifft und sagt)
Ein Spilmann sein . . . . . .
Filius: Jsts wahr, wie mir ist fürkommen?
Hat mein Vatter Marina gnommen,
Die verachtest Hur in der Statt?
Grundo: Ja eben dieselb
(Er pfeifft)
Er gnommen hat[b]).

[a]) Keller S. 122.
[b]) ibid. S. 2258.

Mit Trommel und Pfeife erscheint dann Grundo noch einmal, als er mit der Buhlerin und ihrem Galan vor die angebliche Leiche des Usurarius, des alten Wucherers, tritt, der sich jedoch nur tot stellt, um die Gesinnung seines Weibes zu erproben (S. 2270). Den Effekt der durch Pfeifen unterbrochenen Verse wendet Ayrer schon im „Mahomet" an, in der Szene, in der die christliche Jungfrau Hircavena und Jahn vor den Kaiser gebracht werden.

Jahn: Wolt eur Majestat die Jungkfrau
(Er pfeifft und sagt)
Nemen,
Wie käm ich armer Tropff dazu? . . . .
Jahn: Ich wolt sie
(Er pfeifft und sagt)
Zu einer Haußfrau han usw.[a]).

Auf das Vorbild der E.K. geht ferner die Eigenschaft des Jahn als Briefbote zurück. Als solcher trägt er einen Spieß. Diesen Spieß wirft er im dritten Römerstück weg, als ihm die Trabanten vorreden, sie wären beauftragt, ihn zum König zu krönen. Als er dann merkt, daß sie ihm statt der Krone eine Narrenkappe aufgesetzt haben, hebt er Spieß und Barett wieder auf und geht weinend ab (S. 206—208). Den Botenspieß trägt er auch, wo er nicht als Bote erscheint. Im zweiten „Valentin und Ursus"-Drama, wo er nur den Prolog zu sprechen hat, tritt er gleichwohl „mit einem Spießlein" auf (S. 1361).

Endlich findet sich auch bei Jahn das typische Wiederumkehren des englischen Narren bei der Entgegennahme eines Auftrages. Im „Ritter Torellus" erhält Jahn von seinem Herrn den Auftrag, auf dem Markte Spanferkel zu kaufen. Jahn weiß erst nicht, was Spanferkel sind, und will Holzspäne bringen. Schließlich begreift er, was Torellus meint. Er

geht ein wenig fort, wend sich umb und sagt:
Ich muß noch eins wissen dabey:
Ich soll euch zwo jung Seu kauffen?
Torellus: Ja geh nur fort! von stat thu lauffen,
das man bey zeit sie richte zu!
Jahn geht fort, kehrt wider umb und sagt:
Ja das ich dennoch baß mercken thu,
Jung Seu, jung Seu ich kauffen soll[b]).

[a]) Keller, S. 791—793.
[b]) ibid. S. 1790.

Von den E.K. entlehnt ist das Auftreten des Narren als Henker und die Szene des Galgenmaßes in der „Pelimperia". Ayrer fand diese Situationen im „Esther"-Drama und in der „Pelimperia" der Browneschen Truppe.

Wie sein äußeres Aussehen und verschiedene typische Eigenschaften von den E.K. stammen, so sucht Ayrer auch in der ganzen Art und Weise des Auftretens seinem Vorbilde nahezukommen. Wo der Narr als Prolog das Stück eröffnet, da reizt er die Zuschauer zum Lachen. Im zweiten Drama von „Valentin und Ursus" heißt es: „Jahn, der engelendisch Narr, geht ein mit einem Spießlein, schnaufft und, nachdem er sein reverentz gemacht, deut er mit dem Finger und sagt, usw." (S. 1361). In „der Königin Podagra Tyranney" lautet die Anweisung:

> Jan Clam, der Narr, geht ein, lacht und schlegt die Hend zusammen in sein Schoß und treibt solches alles sehr lang an.

Endlich beginnt er seinen Prolog, von fortwährendem Lachen unterbrochen[a]). In „Hoflebens kurzer Begriff" erscheint die komische Figur, wie bei H.J. der Vincentius Ladislaus und bei den E.K. der Niemand, einmal in einem von dem gewöhnlichen abweichenden Kostüm; sein Benehmen ist dagegen genau so wie sonst. Die Anweisung sagt:

> Jahnn Pansser geht ein, ist wunderlich gekleid, nicht nerrisch, sondern gar in altvätterische Kleider, Erbar und doch also, daß man sein zu lachen hat; der zeicht sein hut ab, neigt sich auff alle vier ort der Prucken, reispert sich, sicht sich lang umb, und wenn das gesind lacht, so lacht er auch, schüttelt den Kopf, sicht mit den Henden[b]).

Hierin erkennen wir deutlich die Komik des H.J. in der Eröffnung des Dramas „Gastgeber" wieder. Bisweilen wird diese Komik noch durch besondere Effekte unterstützt. Im „König von Cypern" erscheint Jahn Clan in heller Angst vor dem Sturm des Königs auf der Bühne, wendet sich an die Zuschauer und ruft ihnen zu, sich zu rüsten und dem feindlichen Angriff standzuhalten. Dabei hat er selbst einen Harnisch „zu hinderst förderst" angelegt und sich „gar wunderlich staffiert". Die Komik der Szene wird dadurch vollständig, daß er, als er die Feinde kommen hört, alles von sich wirft und das Hasenpanier ergreift. Die Rede ad spectatores, die wir in

---

[a]) Keller, S. 2527.

[b]) ibid. S. 2589.

dieſer Szene finden, iſt auch ſonſt zur Erzielung komiſcher Wirkungen überall da verwendet, wo Jahn den Prolog oder Epilog ſpricht. So im „Valentin und Urſus" II:

O, o, ſeid ſtill, jhr lieben Leut,
Halt die Meuler und nicht ſo ſchreit![a])

und im Epilog des letzten Dramas in dieſem Zyklus:

Wer euch nun wolt von dem Anfang
Nach leng biß her zu dem außgang
Auß der Geſchicht was nützlichs lehrn,
So thet jhr jhm doch nicht zuhörn,
Dann jhr hört kurtze Predig gern
Wenn die Bratwürſt deſt lenger wern[b]).

Noch verſchiedene Einzelzüge des Narren bei Ayrer finden wir bei H.J. bereits vor, ſo daß wir berechtigt ſind, eine direkte Entlehnung anzunehmen. Das Blindekuhſpiel um die Zeche aus der Komödie von dem „Wirt und den Wandergeſellen" erſcheint bei Ayrer in den „zwei Brüdern von Syrakus". Jahn wird hier im Wirtshaus um die Zeche betrogen[c]). Im „Gaſtgeber" bei H.J. trinkt Johan ſelbſt den Wein, den er bringen ſoll, aus und füllt dafür Waſſer nach; ähnlich iſt ſeine Naſchhaftigkeit bei Ayrer: im „alten Buhler" trinkt er den Wein aus, den er Marina bringen ſoll[d]), und im Faſtnachtsſpiel von „Jahn Poſſet in Dienſten" (Nr. 51) ißt er ſelbſt die Birnen, die er dem Junker als Geſchenk bringen ſoll, und läßt nur eine einzige übrig, die er dann ſchließlich noch vor den Augen des Empfängers ſelber verzehrt[e]).

Eine Menge Züge endlich, die ſowohl bei dem engliſchen Narren wie bei Ayrer begegnen, ſeine Sinnlichkeit, Feigheit, Gefräßigkeit, Trinkgeldſucht, müſſen wir als internationales Gemeingut bezeichnen[f]). Vor allem gehört hierher die Eigenſchaft des Narren als Pantoffelheld mit den beliebten Prügelſzenen zwiſchen Mann und Frau, in denen der Mann allemal den kürzeren zieht, und die Eigenſchaft als unglücklicher Liebhaber und als betrogener Ehemann. Die Vorbilder für dieſe Szenen fand Ayrer ſowohl bei den E.K. wie bei

a) Keller, S. 1361.
b) ibid. S. 1612.
c) ibid. S. 2140—2150.
d) ibid. S. 2231.
e) ibid. S. 2879.
f) Vgl. die Zuſammenſtellungen bei Reuling, Die komiſche Figur, S. 107—112.

den alten Fastnachtsspieldichtern und bei Hans Sachs (vgl. „der böse Rauch"). Daß er jedoch hierin den E.K. folgte, beweist die Herübernahme des Zwischenspiels der „Esther" in das Drama von „Edwart III", und des Spieles vom „wundertätigen Stein" in das Drama vom „König in Cypern", sowie die Bearbeitung des Schwanks von der „schönen Maria" in dem Drama „von einem alten Wucherer", und des Singspiels, das in der Sammlung von 1620 an erster Stelle steht, in dem Fastnachtspiel von den „zwei vereinigten Buhlern" (Nr. 44).

Bei einigen Szenen, die sich bei Ayrer finden und in den späteren Stücken der E.K. wiederkehren, können wir nicht entscheiden, ob sie von den E.K. stammen, oder ob die Urheberschaft Ayrer zuzuschreiben ist. Hierher gehört der derbe Spaß, daß Jahn vom Pfeile Amors ins Gesäß statt ins Herz getroffen wird („Phaenicia" — „Tiberius und Anabella"), ferner die Szene, in der ein Dieb sich als Geist verkleidet und ihm sein Vermögen stiehlt („Ritter Torellus" — „Tugend- und Liebesstreit"). Sie entsprechen der bei den E.K. üblichen Komik sehr wohl und können deshalb schon vor Ayrer bei ihnen gebräuchlich gewesen sein.

Neben all diesen den E.K. entlehnten Charakterzügen hat jedoch Ayrer mit seinem „Jahn Posset" eine ganze Reihe spezifisch deutscher Züge verbunden. Vor allem ist die Verschmelzung der aktiven und passiven Komik auf den Einfluß des deutschen Narren zurückzuführen. Wir finden hier eine Entwicklung, die der des Johan Bouset zum Pickelhering analog ist, ohne daß wir jedoch hierbei eine gegenseitige Beeinflussung anzunehmen brauchen. Ayrer kennt nur einen Vertreter der komischen Figur, den Jahn, und in ihm vereinigen sich die drei Typen, die bei Mangoldt noch getrennt erscheinen. Überall, wo der Narr List und Schlauheit zeigt und mit anderen Schabernack treibt, haben wir nicht den „Jan", sondern den „Wursthänsel" vor uns. Beide Eigenschaften, Dummheit und Schlauheit, stehen oft dicht nebeneinander: im „Ritter Torellus" läßt sich Jahn von dem Juden Abraham junge Hunde als Spanferkel aufschwatzen (S. 1791); dafür überlistet er ihn später wieder, indem er ihm statt eines Haufens Goldstücke einen Topf Wasser in den Busen gießt (S. 1809). In der „Phaenicia" läßt er sich von dem Betrüger sein Geld abnehmen (S. 2080), jagt es ihm aber bald darauf mit List und Gewandtheit wieder ab (S. 2094). Ein in der Komik der ältesten deutschen Spiele beliebtes Motiv ist das Auftreten eines

närrischen Arztes und Scharlatans; in dem Spiel von der „Königin Podagra" tritt bei Ayrer des englische Narr als Arzt auf und treibt mit den Kranken allerlei Schabernack. Dieser Zug ist daher auf deutschen Einfluß zurückzuführen. Auf alter deutscher Überlieferung beruht auch die moralisierende Tendenz des Narren, die bei Jahn gelegentlich hervortritt. Im vierten Römerdrama (wo er den deutschen Namen Jodel trägt und als Kutscher auftritt) hält er sich über die stolze und herrschsüchtige Tullia auf (S. 298) und weigert sich mit Entrüstung, als sie ihm den entsetzlichen Befehl gibt, über die Leiche ihres Vaters wegzufahren (S. 308). Bemerkungen über die Untreue und Unverträglichkeit der Weiber macht er im Drama „Otto III." (S. 505) und als Lörlein im Prolog zu „Valentin und Ursus" (S. 1305). Wir erkennen hierin den Narren Jeckle in Hans Sachs' „Esther"-Drama. Ein alter deutscher Narrenwitz ist das Nichtfinden der Reimwörter; Ayrer wendet es an im „Mahomet":

Ich bin gweſt in einem Land,
Da ich ein ſchöne Jungkfrau — ſucht;
Dieſelbig war mit Hunger beſeſſn.
Und het ich jhr nicht geben zu — trinkn
O ſie wer gſtorben auff mein Eyd.
Dieſelb Jungkfrau, die ſchönſte — Frau
Wolt mir der Junker Keiſer nemen,
Da wolt ich mich zu todt drumb — traurn[a]).

Bei Ayrer kehren zwei der volkstümlichsten deutschen Narrentypen wieder: der Claus Narr und der Till Eulenspiegel. Beide sind Helden eines Singspiels. Im „Claus Narren" (Nr. 65), der eine Sammlung traditioneller Narrenweisheit in dramatischer Form ist, wird der Narr in ein Bad gesetzt, aus dem er als Weiser wieder hervorsteigt und nun seine Weisheit erst recht in das Gewand der Narrheit kleidet: also der deutscheste Stoff in der aus England stammenden Form der strophischen Singekomödie. Im „Eulenspiegel" (Nr. 66) sind verschiedene Anekdoten, die sich an den Namen dieses Mannes knüpfen, zu einer Handlung vereinigt, in deren Mittelpunkt der Hauptwitz Eulenspiegels, das Buchstäblichverstehen von Aufträgen, steht. Solche Eulenspiegeleien kommen auch sonst bei Ayrer vor. Jahn Posset in Diensten bringt seinem Herrn zum Schreiben statt einer beschnittenen Schreibfeder eine Hahnenfeder, dann eine Gänsefeder, die aber nicht beschnitten ist (S. 2874).

---

[a]) Keller, S. 791.

So sehen wir, daß die komische Figur bei Ayrer in ihrer ganzen äußeren Erscheinung sowie in der Art ihres Auftretens und Spiels eine Nachahmung der komischen Figur der E.K. ist. Neben den vielen charakteristischen Eigenschaften, die sie mit dem englischen Bouset-Pickelhering gemein hat, sind jedoch eine bedeutsame Reihe alter deutscher Züge in ihr aufgegangen. Aktive und passive Komik halten sich bei Ayrer vollkommen die Wage.

§ 39. Teufel, Riesen und Zwerge, Halbmenschen und Tiere.

Der Teufel bei Ayrer zeigt so gut wie gar keinen englischen Einfluß. Konnten wir bei den E.K. zwei Typen, den Verführer und Rächer, unterscheiden, so erscheint bei Ayrer der Teufel stets in der alten traditionellen Maske des Höllensendlings. Da sein Aussehen nirgends näher beschrieben ist, müssen wir annehmen, daß der Verfasser dasselbe als allgemein bekannt voraussetzt. Es ist der Teufel der Mysterien und Fastnachtspiele, wie er schon bei Ruf und Gengenbach in den alten Federzeichnungen aussieht[a]). Szenen wie bei H.J., wo der Sünder vom Teufel geholt wird, sind bei Ayrer vermieden; im „Otto III." kündigt der Teufel dem falschen Papst Guilbert (Sylvester II.) an, daß seine Frist abgelaufen sei; das Weitere wird nicht vorgeführt. H.J. hätte es sich nicht entgehen lassen, die Szene, in der der Papst „mit gräulichem Gebrüll" vom Teufel geholt wird, auf die Bühne zu bringen. Bei Ayrer ist der Teufel meist eine halbkomische Figur. Er macht seiner Freude über die in Aussicht stehende Beute in grotesken Sprüngen Luft[b]); er läßt mit höllischem Blendwerk die „vestalische Nonne" Labina im ersten Römerdrama das Gottesgericht bestehen, indem er unter das Sieb, in dem sie das Wasser zum Altare tragen soll, ein Becken unterhält[c]) — eine höchst naive Art der Darstellung! — und bläst ihr mit einem Blasebalg ihre Lügen ein[d]). Sonst erscheint er meist

a) Vgl. oben S. 130.

b) Bamberger Drama, S. 681.

c) Keller, S. 40.

d) Der Blasebalg erinnert an die ähnliche Szene bei H.J., wo der Teufel mit einem Stachel den Pamphilus zur Verzweiflung treibt; die Verwendung

als dienstbarer Geist von Zauberern und Zwergen, der jedoch nur mit großem Widerwillen der Beschwörung folgt. So im „Ortnit-Wolfdietrich"-Zyklus im Dienste des Zwerges Eheson, im „Valentin- und Ursus"-Zyklus im Dienste des Pacollet, im „Theseus" als dienstbarer Geist der Medea, desgleichen in der „schönen Sidea", im „getreuen Ramus" und öfter. Völlig als komische Figur ist er behandelt im Zwischenspiel des „Königs von Cypern". Jahn hat sich an den Zauberer Nigrinus gewendet, um die Treue seines Weibes zu erproben. Nigrinus macht sich über den einfältigen Burschen lustig und will ihm einen tüchtigen Schrecken einjagen. Die Anweisung sagt:

> Jahn geht in Kreiß; der Zauberer macht etliche Caracteres; der Teuffel kriecht rauß, laufft umb den kreiß, speit Feuer auß und hat ein busch in henden, der gibt auch Feuer auß. Der Narr fengt an zu zittern, machet das Creutz für sich. Der Teuffel zünd im ein Racket am latz an .... reist jn zu boden, springt uber jn und laufft davon[a]).

Ähnlich im Fastnachtsspiel vom „Bauer und seinem Gefatter Tod":

> Der Teuffel zind dem Bauern etliche Rackhet vor dem gesetz und allenthalben an, er springt und wehrt sich hefftig .... springt lang herumb auff der Brucken, der Teuffel lacht jhn auß[b]).

Eine ernstere Figur als der Teufel ist der unerbittliche Tod, der durch die Moralitäten, namentlich durch den Everymanstoff, auf der deutschen Bühne heimisch geworden war. Er ist bei den E.K. ohne Parallele. Im Drama vom „Reichen Mann und armen Lazarus", das stofflich zum Kreise der Everymandichtungen gehört, erscheint er einmal als der erlösende, das andere Mal als der strafende Gottesbote; im Fastnachtsspiel vom „Bauer und Tod" bildet er das ernste Gegenstück zu dem komischen Teufel. Er erscheint als das traditionelle Totengerippe mit Sense und Stundenglas; seine Gestalt ist, als der landläufigen Vorstellung entsprechend, nicht näher beschrieben.

Auch die Personen der Riesen und Zwerge entsprechen durchaus den Vorstellungen der Sage und Volksphantasie. Die Riesen müssen wir uns auf hohen Kothurnen, wie die Personen der klassischen

---

solcher Attribute wird durch die Ayrersche Stelle als alter deutscher Bühnenbrauch erwiesen, den H.J. übernommen hat.

[a]) Keller, S. 2019.

[b]) ibid. S. 2475.

Tragödie, einherschreitend vorstellen; die Rollen der Zwerge wurden durch Knaben oder doch wenigstens durch Personen von geringer Körpergröße besetzt. Ayrer wendet sie in den Sagenzyklen häufig an, und die Bühne ist bis zum Überdruß von solchen Gestalten bevölkert. Zu den Riesen und Zwergen gehören auch Halbmenschen, wie der Minotaurus im „Theseus". Er ist „halb ein Mensch und halb ein Stier", wie das Personenverzeichnis sagt[a]). Ein ähnliches Geschöpf ist im zweiten „Wolfdietrich"-Drama die Rauhels. Sie tritt auf „in Form eines wilden Weibs, kriecht auff allen vieren"[b]).

Endlich erscheinen in den Sagenzyklen Löwen und Drachen in großer Anzahl. Auch hierin hat Ayrer schon bei den Meistersängern im „hürnen Seufrid" des Hans Sachs seine Vorbilder. Valentin kämpft vor dem Schlosse der Eclaramunda mit einer Löwin. Die „laufft den Valentin an, mit der schlegt er sich lang, endlich duckt sie sich und thut jhm schön"[c]). Die Drachen spielen eine Hauptrolle im zweiten „Wolfdietrich"-Drama. Ottnit ist unter der verzauberten Linde eingeschlafen; „die zwen Trachen gehn ein, speyen Feuer auß; darnach kommen sie über jhn, reißen jhn herumb und weltzen jhn gegen den eingang"[d]). Mabilla, das wilde Holzweib, errettet ihn aus ihrer Gewalt; das zweitemal aber, als Ottnit wieder unter der Zauberlinde eingeschlafen ist, „kommen die Würm, tragen jhn mit großem ungestümm davon"[e]). Im dritten Drama dieses Zyklus tötet der Drache einen Löwen und trägt ihn samt dem Wolfdietrich, der dem Löwen helfen wollte, ab, wird aber dann von Wolfdietrich überwunden[f]). Auch der Teufel nimmt bisweilen die Gestalt eines Drachen an. So tritt er im „Theseus"-Drama auf als dienstbarer Geist der Medea[g]). Es mußten gewandte und kräftige Leute sein, die diese Tierrollen verkörperten. Daß Ayrer mit solchen Rollen wirklichen Schrecken erregen wollte, geht aus der Anweisung im „Theseus" hervor: „Minothaurus geht ein, ist unten ein Ochs und

---

a) Keller, S. 1303.
b) ibid. S. 1053.
c) ibid. S. 1411.
d) ibid. S. 1106.
e) ibid. S. 1114.
f) ibid. S. 1152/56.
g) ibid. S. 1233/34.

oben ein Menſch, tregt ein großen kolben, fürt oder tregt ein Kind an der Hand (das Kind mag ein Mäidlein oder Büblein ſein, wenns nur nicht erſchrickt)“ [a]).

§ 40. Die äußere Erſcheinung der übrigen Perſonen.

Über die Menge der ſonſtigen Perſonen, die in Ayrers 69 erhaltenen Dramen auftreten, müſſen ein paar allgemeine Worte genügen. Viel Neues iſt dem ſchon Geſagten gegenüber nicht feſtzuſtellen. Von einem Einhalten des Zeitcharakters der Dramen iſt bei Ayrer ebenſowenig die Rede wie bei allen ſeinen Vorgängern und Zeitgenoſſen; alles iſt auf den Ton des 16. Jh.s nivelliert. Die Veſtalinnen ſind zu Nonnen geworden, die römiſchen Konſuln zu Bürgermeiſtern. Namen wie Chriſtwalt, Friedbert uſw. kehren zu allen Zeiten und bei allen Völkern und Religionen wieder; im Drama vom „getreuen Ramus“, das vom Sohne des Sultans von Babylonien handelt, heißen zwei Diener Marx und Moritz. Dem entſpricht auch vollſtändig das Koſtüm der Perſonen. Zu unterſcheiden ſind eigentlich nur zwei Gruppen, die abendländiſche und morgenländiſche, oder auch die chriſtliche und heidniſche. Wie die Könige, Prieſter, Herren, Damen, Bürger und Bauern der chriſtlichen Gruppe ausſahen, darüber belehrt uns jeder Holzſchnitt und Kupferſtich des 16. Jh.; bei der heidniſchen Gruppe iſt der Phantaſie der Darſteller freier Spielraum gelaſſen. Beſondere Sorgfalt widmet Ayrer dem Koſtüm der heidniſchen Prieſter. Im erſten Römerdrama gehen die beiden Prieſter Latinus und Agrippa ein „in frembten unbekanden Heidniſchen Priſters Kleidung“ [b]). Im „Theſeus“-Drama geht Pithius, der heidniſche Prieſter zu Trojazenon, ein „inn ſeltzamen, aber doch ſtattlichen Haydniſchen Pfaffenkleidern“ [c]). So auch die Erſcheinungen der heidniſchen Götter: In der „Phaenicia“ erſcheint die Göttin Venus „mit bloſem hals und armen, hat ein fliegents gewand und iſt gar Göttiſch gekleidt“ [d]); gleich darauf tritt ihr Sohn Cupido auf, „wie

---

a) Keller, S. 1248.
b) ibid. S. 23.
c) ibid. S. 1213.
d) ibid. S. 2051.

er gemalt wird, mit verbunden augen, hat ein Pfeil auff seim bogen". In der Tempelszene des Dramas „von den zwei fürstlichen Räten" „kompt der Gott Appollo, hat ein angesicht wie ein Sonnen, eine Kron auff, ein Scepter in der hand, hat sonst heidnische kleider an; so gehen vor und nach jhm etliche in heidnischen kleidern" [a]).

Schminke, falsche Bärte und Masken wendet Ayrer häufig an. Im „Theseus" tritt Medeas Schwäher Eheson zuerst als alter, blinder Mann auf. Medea verjüngt ihn mit Hilfe des Teufels. Die Anweisung sagt: „Lucifer springt inn das Loch, reist den Eheson zu jme hinundter, thut jm sein alten Part weg, lest ihne in seinem unverlarfften Gesicht." So verjüngt steigt Eheson dann aus dem „Loch" hervor. Im letzten „Valentin- und Ursus"-Drama stellt sich die von dem König von Indien gefangengehaltene Eclaramunda wahnsinnig, um seinen Nachstellungen zu entgehen. Sie „hat sich unter dem Gesicht sehr gekratzt; das kan man also mit Farben oder Pflastern machen" [c]). Es würde zu weit führen, alle Fälle, wo Ayrer ausdrückliche Kostümvorschriften gibt, aufzuzählen. Es handelt sich meist um Absonderlichkeiten, die im Charakter der betreffenden Person begründet sind. Der „grüne Ritter" im „Valentin und Ursus" muß seinem Namen entsprechend in einer grünen Rüstung erscheinen; der eitle Meister Simon im Fastnachtspiel tritt auf „in einem roten rock und hat ein rote kappen auff und ein ketten am Hals" [d]). Wie bei den E.K., so entspricht auch bei Ayrer das Kostüm stets der Situation. In der Trauer um einen Verstorbenen tragen seine Angehörigen „Leidkleider"; die Frau, die nachts aus dem Schlafe geweckt wird, tritt auf in einer „Nachtschauben"; Andreuxus und Meister Simon, die in die Dunggrube gefallen sind, erscheinen arg besudelt wieder auf der Bühne. Wie weit hierin der Einfluß der E.K. geht, ist schwer zu sagen. Zweifellos stimmen viele derb naturalistische Züge mit dem englischen Vorbilde überein [e]); indessen sind sie auch dem alten Drama, namentlich

[a]) Keller, S. 2316.

[b]) ibid. S. 1235.

[c]) ibid. S. 1561.

[d]) ibid. S. 2365.

[e]) Von den E.K. hat Ayrer auch den Zug übernommen, die Schwangerschaft äußerlich zu veranschaulichen. Im ersten „Valentin und Ursus"-Drama heißt es S. 1327: „Kompt Bellisandt mit Plaudeman und ist groß schwanger." Desgl. im dritten „Wolfdietrich"-Drama: „Agneta, das großbauchet Weib, ist mit zerrissenen Kleidern angethan, geht ein" (S. 1151).

dem Fastnachtsspiel, eigen. Aus der oben S. 25 ff. im Auszuge wiedergegebenen Münchener Handschrift von 1582 können wir sehen, daß es die Meistersänger hinsichtlich des Kostüms auch ohne fremden Einfluß recht weit gebracht hatten.

§ 41. Die schauspielerischen Qualitäten und das Zusammenspiel.

Die E.K. sind die Schöpfer einer neuen Schauspielkunst. Der Naturalismus in der Darstellung, das vollständige Aufgehen des Darstellers in seiner Rolle war von allem Neuen, was die Engländer brachten, dasjenige, was den tiefsten und nachhaltigsten Eindruck machte. So mußte es auch Ayrers eifrigstes Bestreben sein, vor allen Dingen hierin seinen Vorbildern gleichzukommen. Das ist in der Vorrede des Herausgebers des „Opus theatricum" deutlich ausgesprochen, wo es heißt, daß „alles nach dem Leben angestellt und dahin gerichtet, das mans gleichsam auff die neue Englische manier unnd art alles persönlich Agirn und Spilen kan"[a]). Freilich entsprach das Können Ayrers gerade hierin am allerwenigsten seinem Wollen. Seine Vorschriften bezüglich der Verwendung der dramatischen Ausdrucksmittel und der Darstellung der körperlichen Ausdrucksbewegungen und seelischen Affekte bezeugen eine auffallende Armut des Verfassers. Am besten gelingt ihm die Komik, die ja den Meistersängern von ihren alten Fastnachtspielen her im Blute lag: die Angst und Feigheit des einfältigen, die List und Gewandtheit des klugen Narren, sein Lachen und Weinen, seine verunglückten Liebesabenteuer und seine Prügelszenen mit seinem an List und Kraft ihm überlegenen Weibe; für die Darstellung ernster Affekte findet er selten eine entsprechende Bezeichnung. Er malt nicht wie H.J. den Affekt bis in alle einzelnen Züge seiner physiologischen Begleiterscheinungen aus, sondern deutet nur sein Vorhandensein an und überläßt die Ausführung dem Darsteller. Nur drei Affekte sind bei ihm deutlich unterschieden: Liebe, Zorn und Trauer. An Stelle der lebendigen Darstellung ist jedoch eine redselige Analyse

a) Keller, S. 6.

der Gemütsbewegung getreten, über der der Affekt selbst völlig verlorengeht. Die Liebe äußert sich in Umarmungen, ebenso die Freude, wenn sich zwei lange getrennte Personen wiederfinden (sie drucken einander); der Zorn in erhobener Stimme und gelegentlich in einem Schlag ins Gesicht („Valentin und Ursus": Kaiser Alexander „schlegt Bellisandt an den Halß das sie umbfellt"[a]); die Trauer in Weinen und klagendem Tonfall („geht ein und sagt ‚kläglich' — geht weinend ab"). Nur einmal finden wir die zum Wahnsinn gesteigerte Verzweiflung als erregenden Affekt, und zwar in dem Drama, das sich am treuesten an die englische Vorschlage anschließt, nämlich in der „Pelimperia". Im Schmerz über den Tod seines Sohnes „zuckt Malignus sein Schwert, denn auch den Dolchen, haut und sticht umb sich .... laufft unsinniger weiß mit bloßer Wehr und Dolchen ab"[b]). Dieser halb echte, halb erheuchelte Wahnsinn hält noch durch die nächsten Akte an; als Malignus dann zur Ruhe kommt, benutzt er seine wiedergewonnenen Geisteskräfte zur Ausführung seines entsetzlichen Racheplanes.

Das Sich-am-Kopf-kratzen als Äußerung eines Unlustaffekts kehrt bei Ayrer häufig wieder. In der „Pelimperia" bekommt Balthasar von der Königstochter einen Korb; er „kratzt sich im kopff" und sagt:

ach weh! ach sie verachtet mich![c]).

Der Betrüger Malchus in der „Phaenicia" „kratzt sich im kopff", als ihm Jahn das gestohlene Geld wieder abgenommen hat[d]).

Im allgemeinen konnte Ayrer in bezug auf individuelle schauspielerische Leistungen nicht an die E.K. herankommen. Um so mehr konnte er sich an das halten, was für das Zusammenspiel die Engländer Neues brachten. Zum großen Teil kamen sie hierin seinen eigenen Neigungen entgegen. Das Auf- und Abtreten der Personen geschieht wie auf der Meistersängerbühne; beim Aktschluß gehen die Schauspieler sämtlich ab und treten bei Beginn des Aktes wieder auf. Ob die Zwischenpausen durch musikalische Einlagen oder gar durch Singspiele ausgefüllt waren, geht aus den Texten nicht hervor; es ist jedoch wahrscheinlich, da wir schon bei Hans

[a]) S. 1319.
[b]) Keller, S. 916/17.
[c]) ibid. S. 895.
[d]) ibid. S. 2094.

Sachs diesen Brauch fanden[a]). Ausgiebigen Gebrauch macht jedoch Ayrer von eingelegten Liedern, die er teils für die betreffende Szene dichtet, teils dem freien Ermessen der Darsteller überläßt. Mit Musik sind ferner die pompösen Aufzüge verbunden, die wir schon im Bamberger Drama fanden, und für die der Einfluß der E.K. die Vorliebe Ayrers nur verstärken konnte. In solchen Szenen gehen die Musikanten unten auf der Bühne im Zuge mit; ob sich außerdem auf der „Zinne" ein Orchester befand, wie wir das mit gutem Grund bei den Engländern annahmen, entzieht sich unserer Kenntnis. Auch Tänze wendet Ayrer gern an. Das Drama von „Theodosius" schließt mit einem fröhlichen Hochzeitsreihen: „man pfeifft, sie Tantzen alle ab"[b]). Ebenso am Schlusse des Ritters Torellus: „Man blöst auff. Sie Tantzen einen langen Reyhen ..... Als dann, so der Reyhen auß ist, gehen sie in der ordnung mit einander ab."[c]) Die Anweisung: „Sie gehen alle in Ordnung ab," findet sich sehr häufig am Schlusse der Dramen und ist wohl als Rest alter Mysterientechnik für alle Dramen anzunehmen. Doch kennt auch die englische Bühne diesen Brauch; im „Hamlet" verlassen Fortinbras und die Seinigen die Bühne unter den Klängen eines Trauermarsches; ebenso heißt es in Kyds „Spanish Tragedy": „The Trumpets sound a dead march; the King of Spaine mourning after his brothers body, and the King of Portingale bearing the body of his Sonne."[d])

Kampfszenen, die sich schon im Bamberger Drama häufig finden, kommen auch späterhin bei Ayrer sehr oft vor. Namentlich sind es Szenen, die die Eroberung einer Stadt vorstellen. Der Verlauf ist stets derselbe. Die Eroberung der Stadt Konstantinopel haben wir schon bei der Besprechung der Zinne berührt[e]). Ähnlich geht die Erstürmung von Jerusalem im „Ritter Torellus" vor sich: der türkische Hauptmann tritt mit seinen Leuten auf, entschlossen zum Verteidigungskampfe. Die Anweisung sagt:

> Jetzt wird drinnen ein gewaltigs Schiesen und getümmel, das zimlich lang werd. Die Türcken lauffen zurück. Heinrich, der Keiser laufft mit den seinigen gerüst ein .... Die Türcken lauffen rein, schlagen lang aneinander. Inmittelst ist darinnen in der Statt auff

[a]) Vgl. oben S. 27 f.
[b]) Keller, S. 879.
[c]) ibid. S. 1852.
[d]) Ausg. v. Schick, S. 109.
[e]) Vgl. oben S. 193.

ein Neues ein groß Schiesen und tummeln und werden auff des Türcken seiten alle erschlagen. Der Keiser mit den seinigen laufft auch ab, kommen aber nach auffgehörtem gerumpel wider. Der Keiser tregt ein Kron, ein Scepter und schöns schwerdt und legt alles nieder[a]).

Diese Art der Eroberungsszene wiederholt sich im „Otto III.", im „Valentin und Ursus"-Zyklus und öfter.

Bedenkliche Nahrung fand durch das Beispiel der E.K. Ayrers Neigung zu entsetzlichen Mord- und Greuelszenen. Im vierten Römerdrama ermordet Lucius Tarquinius seine Gemahlin: „Er schneidt jr die Kehlen ab, leßt sie verzabeln und tregt sie ab[b])". Auf die Spitze getrieben ist das Streben nach Naturwahrheit in der „Pelimperia". Hier erschießt der feile Schurke Petrian seinen Gesellen Nicolaus. Die Anweisung an dieser Stelle lautet:

Wenn der Petrian mit trucknem Papier den Niclaus schießt, hat er innwendig ein kleines Sprützlein voll Prsillich, das druckt er, als griff er an die Wunden, sprützt die Prisill durch ein löchlein auß dem Wammes, wie Blut, so turckelt er umb, biß er stirbt, und leßts folgends außlauffen[c]).

Hier ist das Vorbild der E.K. deutlich zu erkennen. Die Hinrichtung auf offener Bühne haben wir schon im „Esther"-Drama gefunden. Bei Ayrer kehrt sie in der „Pelimperia" wieder. Hier wird Horatio von Balthasar erstochen und dann gehenkt[d]). Petrian wird für die Ermordung des Nicolaus am Galgen aufgeknüpft, wobei Jahn als Henker fungiert. Im dritten „Valentin und Ursus"-Drama schlägt der Zwerg Pacollet den Zauberer Adroman den Kopf ab[e]); wie die Täuschung ausgeführt wurde, sagt der Text nicht.

Als selbstverständlich setzt Ayrer voraus, daß die Toten sofort abgetragen werden. Im dritten „Wolfdietrich"-Drama bleibt der Drache, den Wolfdietrich erschlagen hat, auf der Bühne liegen und wird dann vom Grafen Hermann gefunden. Hier setzt Ayrer ausdrücklich die Anweisung hinzu: „Disen Wurm darf man nit abtragen[f])". Bisweilen wird auch bei Ayrer das Fortschaffen der Toten von

[a]) Keller, S. 1811.
[b]) ibid. S. 297.
[c]) ibid. S. 908.
[d]) ibid. S. 901.
[e]) ibid. S, 1475.
[f]) ibid. S. 1156.

den handelnden Darstellern besorgt: Malignus in der „Pelimperia" findet seinen erhängten Sohn, schneidet ihn los und trägt ihn ab[a]).

Im Gegensatz zu den mit geradezu perversem Wohlbehagen ausgemalten Greueln stehen die rührendsten Kinderszenen. Im „Mahomet" erscheinen mitten in der Verwüstung und dem Mord zwei Kinder, die nach ihrem Mütterlein rufen. Sie werden von den entmenschten Türken niedergehauen. Über zwei andere Kinder, von denen das eine ein Stückchen Brot in der Hand hält, das andere auf einem Steckenpferd reitet, und die vor dem Türken mit dem blutigen Säbel ein Lied in ihrer Herzensangst singen, erbarmt sich der Mörder und nimmt sie mit, um sie dem Sultan zuzuführen. Von gleicher Innigkeit ist im „Theseus" der Abschied der vierzehn Tributkinder von ihren Eltern, der Lobgesang und Tanz nach der glücklichen Errettung und die Heimkehr der Totgeglaubten. In diesen Szenen kann Ayrer, der pritschmeisterliche Versemacher, zum Dichter werden. Die E.K. waren solcher Kinderszenen nicht fähig; Ayrer folgt hier dem alten deutschen Drama, in dem Kinderszenen sehr beliebt waren; es sei hier nur an Hans Sachs' „ungleiche Kinder Evae" und an Haynecius' „Hans Pfriem" erinnert. Im Kreise der E.K. finden wir nur einmal eine Parallele, nämlich bei H.J. in dem Abschied der Susanna von ihren Kindern und in der glücklichen Errettung der Mutter, und auch H.J. zeigt sich hier offenbar nicht als Nachkomme der Engländer, sondern er folgt in diesen Szenen dem Beispiel des älteren deutschen Schul- und Handwerkerdramas.

Szenische Effektmittel erscheinen bei Ayrer ebenfalls. Schon im Bamberger Drama fällt Feuer vom Himmel, als den Bischof Hatto das göttliche Strafgericht ereilt (vgl. oben S. 000). Teufel und Drachen speien Feuer aus, um die Wirkung des Entsetzens hervorzubringen. Beim Brande des Klosters im ersten Melusinen-Drama lautet die Anweisung:

> Ob man nun ein Feuerwerck, als ob das Kloster brünne, deßgleichen ein zetter und jammergeschrey machen will, steht bei dem, der das Spil recht anrichten kan[b]).

Hier haben wir wieder ein Beispiel dafür, daß Ayrer stets auf die jeweiligen Umstände und Verhältnisse, mit denen die Veranstalter der Spiele rechnen mußten, Rücksicht nimmt. Im Zwischenspiel des

---

[a]) Keller, S. 901/02.
[b]) ibid. S. 1686.

„Königs von Cypern" läßt es der Zauberer Nigrinus von dem Baume herab auf Jahn regnen. Hierzu gibt Ayrer eine ausführliche Anweisung:

> Das Wasserwerck ist aber also gemacht, das oben Wasser in einer hencketen Multter verdeckt gossen worden, und die Multter hat hinden ein schnürlein. So nun der Jahn an dem schnürlein gemechlich an zeicht, so felt das Wasser in ein Sieb, das auch mit wedlen verdeckt ist, und fellt auff Jahnen, macht jhn zimlich naß [a]).

So dienen derartige Effekte zur Erzielung ernster und komischer Wirkungen.

Bei der Fülle des Stoffs, der uns in den 69 Dramen geboten ist, mußten wir uns auf typische Beispiele für die einzelnen Erscheinungen beschränken. Was ist nun das Resultat der Untersuchung?

Mit einer neuen Bühne und einer neuen Kunst auf dieser Bühne kamen die E.K. nach Deutschland. Der Nürnberger Gerichtsprokurator Jakob Ayrer, aufgewachsen in der Schule der Meistersänger und besonders des Hans Sachs, und erfüllt von den Traditionen des Nürnberger Handwerkerdramas des 16. Jh.s, faßte mit Liebe und Zuversicht all das Neue, das er bei den wandernden Komödianten sah, auf und suchte damit der absterbenden alten Kunst ein neues Lebenselement zuzuführen. Die feste Grundlage, auf der er weiterbaute, ist das Meistersängerdrama; das englische Element, das er hinzufügte, bleibt eben doch eine mit mehr oder weniger Geschick mit der alten Tradition verbundene Zutat. Daß sein Können der Aufgabe, zu deren Bewältigung ein Genie gehört hätte, nicht entsprach, wer wollte ihm das zum Vorwurf machen? Jedenfalls sehen wir an ihm, wie die neue Kunst auf das deutsche Drama wirkte und die Umwälzung in der deutschen Bühnendichtung vorbereitete, und deshalb haben Ayrers Dramen, so wertlos sie auch in literarischer Hinsicht sind, doch einen großen bühnengeschichtlichen Wert als Dokument einer Zeit, die einen Wendepunkt bedeutet; einer Zeit, in der sich Mittelalter und Neuzeit der deutschen Bühne begegnen und sich zum letztenmal brüderlich die Hände reichen.

[a]) Keller, S. 2017.

Anhang I.

Einige andere Dramatiker aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, die den Einfluß der Englischen Komödianten verraten.

Die Ständische Landesbibliothek zu Kassel besitzt zwei handschriftliche Dramen aus den Jahren 1610—1620, über die Paul Harms ausführlich berichtet hat[a]). Das erste ist eine Bearbeitung des Fortunatus-Stoffes, das zweite eine Dramatisierung einer Episode des „Orlando furioso" (IV, 51 bis VI, 16). Wie Harms wohl mit Recht annimmt, sind die Dramen zur Aufführung auf dem Ottonium in Kassel geschrieben, nachdem der Kurfürst die E.K. an seinem Hofe entlassen hatte. Beide Dramen sind in Prosa abgefaßt und tragen die Spuren eiliger Niederschrift in vielen Flüchtigkeiten und Verbesserungen. Das Fortunatus-Drama steht deutlich unter dem Einflusse der Hans Sachsschen Bearbeitung des Stoffes, zeigt aber daneben verschiedene Übereinstimmungen mit dem Dekkerschen „Fortunatus", den also der Verfasser des Kasseler Dramas nur durch die E.K., die der Fassung von 1620 nahegestanden haben müssen, kennen lernen konnte. Ebenso geht das Drama von „Ariodante und Ginevra" auf eine englische Anregung zurück. Bereits im Jahre 1582 existierte auf der englischen Bühne ein Drama „A Historie of Ariodante und Genevora", von dem jedoch nur der Titel bekannt ist[b]). Im zweiten Akt dieses Dramas finden wir die Bühne Ayrers mit der Zinne an der Rückwand wieder. Die Situation ist folgende:

---

[a]) Paul Harms, Die deutschen Fortunatusdramen und ein Kasseler Dichter des 17. Jahrhunderts (Hamburg und Leipzig 1892 [Litzmanns Forschungen V]).

[b]) ibid. S. 90.

Der Betrüger Polineſſo will Ariodante in ſeiner Liebe zu Ginevra wankend machen. Er beredet deshalb Ginevras Kammerjungfer Dalinde, ſeine Geliebte, ihm in den Kleidern ihrer Herrin ein Stelldichein zu geben, und veranlaßt Ariodante, die Szene zu beobachten und ſich ſo von Ginevras Untreue zu überzeugen. Ariodante folgt der Aufforderung Polineſſos, fürchtet jedoch Verrat und bittet daher ſeinen Bruder Lurcanus, in angemeſſener Entfernung Wache zu halten. Die Szene geht nun folgendermaßen vor ſich: Auf dem Altan erſcheint Dalinde in Ginevras Kleidern, den Polineſſo erwartend. Unten auf der Bühne tritt Ariodante auf, um das Stelldichein zu belauſchen. Von einem alten Hauſe aus, das dem Balkon gegenüberliegt, ſoll er den Vorgang beobachten; dahin begibt er ſich jetzt: „mein Bruder wird draußen die Wache halten, darumb will ich itzund getroſt hierinn gehen". Sein Beobachtungspoſten befindet ſich alſo nicht auf einer der engliſchen Bühneneinrichtung entſprechenden V.B., ſondern hinter dem Vorhang, der die Seitenwand der Bühne bekleidet. Hieraus folgt, daß der Dichter nicht die Doppelbühne der E.K., ſondern die einfache Neutralbühne der Meiſterſänger im Auge hat. Gleich nach Ariodante kommt Polineſſo, und es entſpinnt ſich zwiſchen ihm und Dalinde eine Liebesſzene; ſchließlich wirft Dalinde eine Strickleiter herunter; Polineſſo ſteigt zu ihr hinauf und verſchwindet mit ihr im Innern des Hauſes. Unten auf der Bühne tritt Ariodante wieder auf und will ſich in ſeiner Verzweiflung über Ginevras vermeintliche Untreue erſtechen, wird aber von ſeinem dazukommenden Bruder daran gehindert.

Anklänge an die E.K. zeigt auch die komiſche Figur des Dramas, der Neger Dromo, den Ariodante im Walde findet und zum Knappen annimmt. Er wünſcht ſich weiter nichts als ſatt zu eſſen und zu trinken und ein neues franzöſiſches Kleid — ein Zug, der in den Dramen der E.K., namentlich in den ſpäteren, öfter wiederkehrt.

Dieſe beiden Kaſſeler Dramen ſtehen Jakob Ayrer nahe als ein weiteres Beiſpiel für die Verſchmelzung der Bühne der E.K. mit der Bühne der Meiſterſänger. Die Einwirkung der E.K. auf das abſterbende Schuldrama zeigt ſich in dem Drama von der „Suſanna" und der Tragödie von „Pyramus und Thisbe" des Straßburger Schulmeiſters Samuel Israel[a]). Das „Pyramus"-Drama iſt 1601 zum erſtenmal gedruckt und 1604 und 1609 zu Münſter im Gregoriental

[a]) Vgl. oben S. 39.

aufgeführt worden. Der uns erhaltene Druck ist von 1616. Die „Susanna" ist 1603 ebenfalls in Münster aufgeführt und 1607 gedruckt worden. Beide Dramen, in Knittelversen, haben durchaus die Form des Schuldramas mit gereimtem Prolog und Argument vor jedem Akt. Sie setzen jedoch die Bühne der E.K. voraus. Im zweiten Akt des Susannen-Dramas erscheint der Gatte der Susanna auf der V.B.; gleichzeitig treten auf der H.B., im Garten, die Kinder der Susanna auf. Der Monolog des Gatten und das Gespräch der Kinder gehen parallel; endlich erblickt der Vater seine Kinder im Garten und geht auf sie zu. Im übrigen ist Israel, wie H.J., von Frischlin abhängig[a]); komische Zwischenszenen der Bauern während der Gerichtsverhandlung scheinen auf direkte Bekanntschaft mit dem Drama des H.J. hinzuweisen. Die Zwischenakte sind durch musikalische Einlagen ausgefüllt.

Im „Pyramus"-Drama desselben Verfassers kommt der Balkon an der Rückwand, die Oberbühne, zur Anwendung. In der fünften Szene des zweiten Aktes hängt Thisbe als Erkennungszeichen ein Licht zum Fenster heraus und tritt auf dem Balkon auf; unten kommt Pyramus und singt ein Lied an seine Geliebte. Die ganze Szene erinnert an „Romeo und Julie". Im vierten Akt ist die Teilung in V.B. und H.B. deutlich. Auf der H.B. (vor dem Schloß) Zechszene der Soldaten; die legen sich hin und schlafen ein. Thisbe geht durch die Wachen hindurch und geht nach der V.B. Auf der H.B. inspiziert der Wachtmeister die Soldaten und schilt die pflichtvergessenen Schläfer tüchtig aus; währenddem erwartet Thisbe auf der V.B. ihren Geliebten. Hier spielt sich die Tragödie in der bekannten Weise ab. Im fünften Akt werden auf der H.B. die Vorbereitungen zur Jagd getroffen; auf der V.B. finden die Jäger die Leichen der beiden Liebenden. Prolog, Argumente und musikalische Zwischenaktseinlagen sind ebenso wie in der „Susanna" vorhanden.

Auf derselben Stufe steht das Drama „von einem frommen Gottfürchtigen Kauffman von Padua" von Zacharias Liebholdt, 1596[b]). In diesem Stücke ist im zweiten Akt die V.B. neutral; die H.B. stellt das Zimmer im Hause des Kaufmanns vor. Hier tritt zunächst Castitas, die Gemahlin des Kaufmanns, auf. Auf der V.B. erscheint der Betrüger Falsarius mit der Magd Abra. Durch sie

---

[a]) Pilger, Susannendramen. Zeitschrift für deutsche Philologie XI, S. 188.
[b]) Goedeke II, S. 407.

läßt er Caſtitas herausrufen. Die Magd geht hinein, kurzer Dialog zwiſchen ihr und der Frau auf der H.B.; Caſtitas kommt heraus, d. h. auf die V.B., wo ihr Falſarius ſeine Lügenbotſchaft überbringt. Eine Zwiſchenſzene des Eheteufels, des Falſarius und der Kupplerin trennt dieſe Szenengruppe von der nächſten. Jetzt kriecht auf der V.B. Falſarius in einen Kaſten und läßt ſich in das Gemach der Caſtitas, d. h. nach der H.B., tragen. Hier tritt Caſtitas auf, entkleidet ſich und begibt ſich hinein in ihr Schlafzimmer; Falſarius ſteigt aus dem Kaſten, ſtiehlt die Schmuckſachen der Frau und verbirgt ſich wieder in ſeinem Verſteck. Darauf wird der Kaſten wieder abgeholt. Die Anweiſung lautet: „Da treget man den Kaſten widerumb von Caſtitatis Zimmer, wird an ein andern Ort geſetzt." Hier, auf der V.B., verläßt Falſarius ſein Verſteck und macht ſich auf, um die geſtohlenen Dinge dem Kaufmann von Padua als Beweis für die Untreue ſeiner Gemahlin zu überbringen. Auch im ſechſten Akt iſt die Trennung der Bühnenfelder wieder deutlich: auf der H.B. hält der Herzog Gericht über Falſarius; auf der V.B. wird dieſer geſteinigt und dann „beſeyt getragen" (4. Szene).

Haben dieſe Dramatiker die Bühne der E.K. übernommen und im übrigen die Form des ſpäteren Schuldramas beibehalten, ſo zeigt ſich das umgekehrte Verfahren bei dem „Eſther"-Drama des Chryſoſtomus Schultze vom Jahre 1636, das ſich handſchriftlich auf der Stadtbibliothek in Breslau befindet. Über dieſes Drama hat Rudolf Schwartz eingehend berichtet[a]). Es iſt in Proſa abgefaßt und weiſt in der Handſchrift verſchiedene mit dunklerer Tinte und von anderer Hand geſchriebene Zuſätze und Verbeſſerungen auf. Das Drama iſt mit verſchiedenen anderen Werken des Verfaſſers in einem Bande vereinigt und von verſchiedenen Schreibern zu Papier gebracht; wir können annehmen, daß die Verbeſſerungen, die nicht nur in der „Eſther", ſondern auch in den anderen Schriften von derſelben äußerſt ausgeſchriebenen Hand herrühren, vom Verfaſſer ſelbſt in der Handſchrift angebracht ſind. Inhaltlich ſchließt ſich das Drama eng an die „Eſther" der E.K. von 1620 an; namentlich das Zwiſchenſpiel iſt bisweilen wörtlich herübergenommen. Das Perſonal iſt bedeutend vermehrt und lange moraliſierende Szenen unter wörtlicher Benutzung von Bibelſtellen eingeſchoben. Die Büßerſzenen der Juden, das Gaſt-

[a]) Schwartz, Eſther im deutſchen und neulateiniſchen Drama (Oldenburg und Leipzig 1898). Nachtrag.

mahl der Esther, die Ehrung des Mardocheus sind beträchtlich erweitert und ausgeführt; dagegen ist alles getilgt, was auf eine Teilung des Bühnenfeldes in V.B. und H.B. hinweist. Schultze überträgt das „Esther"-Drama der E.K. auf die neutrale Bühne des späteren Schuldramas. Fortgefallen sind zunächst Mardocheus' Verweilen auf der V.B. vor dem Tore des Palastes („In dieser Pforten des Königes wil ich stets sein, damit ich sehen und erfahren möge, wie es meiner Tochter Esther ergehe")[a]. Mit Mardocheus' Grußverweigerung beginnt der dritte Akt auf der Neutralbühne. Mardocheus „sitzt wie ein Stock, Haman schüttelt den Kopf und gehet hinein". Mehrere Juden treten an Mardocheus heran und machen ihm Vorwürfe über sein Verhalten. Haman kommt zum zweitenmal heraus, Mardocheus verweigert ihm abermals den Gruß. Alle gehen ab, es folgt eine Zwischenszene des Propheten Haggai. Diese für das Drama ganz bedeutungslose Szene ist offenbar nur aus Gründen der äußeren Bühnentechnik eingeschobeu (vgl. bei Ayrer oben S. 176). Dann treten der König und Haman auf; Haman erwirkt den Blutbefehl gegen die Juden, und der König geht ab. Haman geht auf und nieder, Mardocheus kommt vorbei und verweigert ihm den Gruß zum drittenmal. Hieraus geht deutlich hervor, daß dem Verfasser die alte Neutralbühne vorschwebt, auf der der Ort ohne Abgang der Personen wechseln kann[b], da die Bühne an sich überhaupt keinen bestimmten Ort vorstellt. Im übrigen ist der Einfluß der E.K. sofort zu erkennen. Am Beginn des fünften Aktes (Gastmahl der Esther) lautet die Anmerkung: „Ehe diese Scena angeht wirdt unter dem Musiciren die Taffel gedeckt unnd aller hand confect aufgesetzt." Am Schluß der Gastmahlszene steht von der Hand, von der die Verbesserungen herrühren, die Bemerkung: „Die Taffel wirdt auffgehoben." Auch in der Darstellung zeigt sich, daß der Verfasser bei den E.K. in die Schule gegangen ist. Als Esther dem Haman ihre Anklage ins Gesicht schleudert, „erblaßt er, hat ein Glas in der Handt, zittert und letzts fallen, als sie jhn nennt — er zittert und bebet, fällt der Königin zu Fuß". Darauf sagt der König, genau wie bei den E.K.: „was bedeut dieses? wil er auch die Königin bey uns im Hause erwürgen?" (E.K.: „Du

[a] Tittmann, S. 13; vgl. oben S. 60.

[b] Vgl. die Belege bei Heinzel, Abhandlungen zum altdeutschen Drama, S. 40 (Wiener Sitzungsberichte Bd. 134).

boshaftig und hoffärtig Creatur, wiltu nun mein Königin bei mir im Hause erwürgen?" (Tittmann, S. 39.)

Diese Beispiele mögen das Bild, das uns Ayrers Dramen von der Einwirkung der E.K. an der Wende des 16. und 17. Jh.s geben, vervollständigen. Der Dreißigjährige Krieg drängte diesen Einfluß zurück und hinderte eine ruhige Weiterentwicklung auf den eingeschlagenen Wegen; nach dem Kriege war ihre Rolle ausgespielt, der romanische und holländische Einfluß löste den englischen ab. An Stelle des Pickelhering trat der Harlequin, dem Stranitzky den alten deutschen Namen Hanswurst gab, und den erst die Gottschedsche Reform von der deutschen Bühne verbannte.

Anhang II.

In seiner Ayrer-Ausgabe hat Keller aus der Dresdner Handschrift leider nur die drei ungedruckten Stücke und die den einzelnen Dramen beigegebenen Daten veröffentlicht, im übrigen aber die Handschrift nicht herangezogen. Für rein grammatische und metrische Untersuchungen ist daher seine Ausgabe des „Opus theatricum" ebenso unbrauchbar wie seine Fastnachtsspiele und die von ihm besorgten ersten Bände der Hans Sachs-Ausgabe. Zur Charakterisierung des Unterschieds der Handschrift und des „Opus theatricum" möge eine Szene in den beiden Fassungen hier Platz finden.

Erstes Römerdrama I, 4.

Handschrift.

Latinus und Agrippa Zwen haidnischer Pristers gehn ein in frembten unbekant haidnisch Pristers kleidung. Latinus sagt:

Agrippa habt Irs auch vernumben,
es ist ein gwiesse Post herkumen,
wie Tod sey der König Procas
ein böße Zeitung ist mir das,
dann seine zwen[a]) söhn beede sander
zanckhen deß Reichs halb miteinander.

Opus theatr. (Ayrer, S. 23 ff.).

Latinus und Agrippa, zwen Heidnischer Pristers, gehn ein in frembten unbekanden Heidnischen Pristers Kleidung. Latinus sagt:

Agrippa, habt irs auch vernommen?
Es ist ein gwisse Post gekommen
Wie todt sey der König Procas.
Ein böse Zeitung ist mir das,
Dann sein beede Söhn beed sander
Zancken des Reichs halb mit einander.

[a]) Hier ist „beede" ausgestrichen und „zwen" übergeschrieben.

Jr beeder ſolt das Reich ſonſt ſein,
ſo wils Amulius allein
unnd wie man mir gab zuverſtehn
wil er zu Jovis Tempel gehn
die gödter hieruber Rahdts fragen
und hören was ſie jm weiß ſagen
drum muſſen wir den Tempel zirn
wie ſichs auf die feſt will geburn
unnd ferners auff jr zukunfft[a]) ſchauen.

Agrippa ſagt:

Jch bin erſchrockhen hart auf drauen
doch muß wirs alſo laſſen geſchehen
wie es die gödter dhun verſehen
man hördt teglich mehr Pöß als gudt,
berichtsweiß man auch ſagen dhut,
daß ein Veſtaliſche Junckhfrau frey
an jren Ehren geſchmehet ſey;
darumb ſo wil uns auch geburn
das wir wider ſie Exequirn
daher haben wir Zwey Trauerfeſt.
unſer Ambt und Pflicht uns nicht zuleſt
das wir feuren jn beeden ſtuckhen.

Latinus ſagt:

So dhut jn dem Tempel ſchickhen,
als dann wir ſovil Raumbs erblickhen
wöllen wir nach der Nunnen ſchickhen.
Kan ſie jr Reinigkeit nicht Purgirn
ſo muß ſie leib und leben verlirn,
wie ſie jn jhrer Regel haben,
ſie ohn gnad lebendig begraben.

Sie Richten beede denn Tempel zu, mit Tebichen, Aldarn, Prünnenten liechten, Setzen vil bilter uf die Aldar unnd Richten ein ſeile uf mit einem Jupiter. Darnach ſagt Aprippa:

Der Tempel iſt Zugericht ſchon.
Kom nun jtzt gleich deß Königs ſohn
unnd wolt unſer gödter Rahdts fragen,
die wurden jm all dieng bald ſagen.

Jr beeder ſolt das Reich ſonſt ſein;
So wils Amulius allein,
Und wie man mir gab zuverſtehn,
Will er in Jovis Tempel gehn,
Die Götter hierüber raths fragn
Und hören, was ſie im Weißſagn.
Drumb müſſen wir den Tempel zirn,
Wie ſichs auff die Feſt will gebürn,
Und ferrners auff jr zukunfft ſchauen.

Agrippa ſagt:

Jch bin erſchrocken hart auff trauen
Doch muß wir alſo laſſen gſchehen,
Wie es die Götter thun fürſehen.
Man hört täglich mehr böß als gut,
Berichts weiß man auch ſagen thut,
Daß ein Veſtaliſch Jungfrau frey
An jren Ehrn geſchwechet ſey.
Darumb ſo wil uns auch gebürn
Daß wir wider ſie Exequirn.
Daher haben wir zwey traurfeſt.
Unſer Ampt, pflicht uns nit zuleſt,
Das wir feüren in beeden ſtücken.

Latinus ſagt:

So thut in den Tempel zuſchicken!
Als dann wir ſo vil raumbs erblickn,
Wöllen wir nach der Nunnen ſchickn.
Kan ſie jr Reinigkeit nit purgirn,
So muß ſie Leib und Lebn verlirn
Wie ſie in jrer Regel habn,
Sie ohne Gnad lebendig begrabn.

Sie richten beede den Tempel zu mit Tebichten, Altarn, brinnenden Liechten, ſetzen vil Bilter auff den Altar und richten ein Seulen auff mit einen Jupiter. Darnach ſagt Agrippa:

Der Tempel iſt zugericht ſchon.
Komm nun jtzt gleich deß Königs Sohn,
Und wolt unſer Götter rathts fragn,
Die würden jm all ding balt ſagn.

---

[a]) Zukunft = Ankunft.

Hierauf tritt Amulius mit dem Kanzler Silvius ein, und es folgt die Orakelszene. Zum Schluß sagt der Priester Agrippa:

Nun loben wir dein Mayestadt,
die uns gnedig erhöret hadt,
du höchster godt in deinen dron,
dich wöll wir Niemmer verlohn.

Sie stehen auff, neigen sich gantz demüdtig, unnd gehen ab[a]).

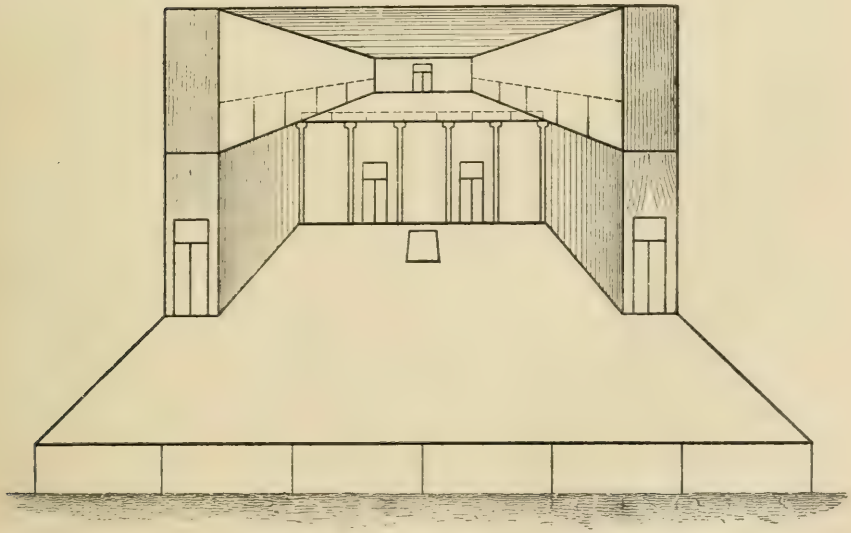
NB. Wan mans kan haben, mag man jm abgang uf der Pruckhen in einer ordnung Rumb gehn unnd also siengen, biß zum abgang.

Nun loben wir dein Mayestat,
Die uns gnedig erhöret hat.
Du höchster Gott in deinen Thron
Dich wöll wir nimmermehr verlohn.

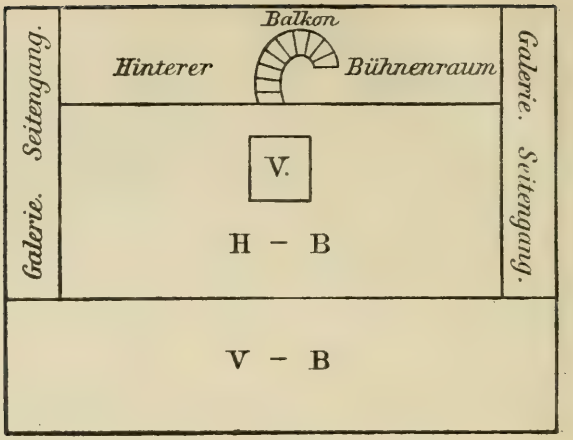
Sie stehn auff, neigen sich gantz demütig und gehn ab. Wenn mans kan haben, mag man im abgang auff der Brucken in einer ordnung rumb gehn und also singen biß zum abgang.

---

[a]) Am Rande steht in der Handschrift: „Da sol man ein lobgesang singen."



Ansicht der Bühne der Englischen Komödianten



Grundriß der Bühne der Englischen Komödianten

Pierersche Hofbuchdruckerei Stephan Geibel & Co. in Altenburg.